Sergio Lea Plaza

EXILIO EN OTRO MUNDO

Política y filosofía en la poesía de Roberto Echazú



2tipos
sueños editoriales

Exilio en otro mundo

Exilio en otro mundo

Política y filosofía en la poesía de Roberto Echazú

Sergio Lea Plaza





Lea Plaza Dorado, Sergio

Exilio en otro mundo. Política y filosofía en la poesía de Roberto Echazú / Sergio Lea Plaza Dorado; -La Paz: Fundación PIEB, -Tarija: Editorial 2Tipos. Enero 2015.
178 p., 23x15 cm.

D.L.:
ISBN:

FILOSOFÍA POLÍTICA / POESÍA / COMUNICACIÓN POLÍTICA / ESTÉTICA POLÍTICA / ROBERTO ECHAZÚ / ESCRITORES DE TARIJA

sergioleaplaza@hotmail.com

Edificio Fortaleza. Piso 6. Oficina 601
Avenida Arce 2799, esquina calle Cordero
Teléfonos: 2432582 - 2431866
Fax: 2435235
Correo electrónico: fundacion@pieb.org
Página web: www.pieb.org
Periódico Digital: www.pieb.com.bo
Casilla 12668
La Paz, Bolivia

Calle Sevilla 632
Teléfono 6658609
Correo electrónico: editorial2tipos@yahoo.com
Tarija, Bolivia
Editores: Pablo Pizarro Guzmán / Hugo Amicone
pablopizarroguzman@gmail.com / hugoamicone@gmail.com

Primera edición 2015

Impreso en Bolivia - *Printed in Bolivia*

Con el apoyo de:





El presente texto fue presentado en enero de 2014 en Santiago de Chile, como tesis de la maestría en comunicación política del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Dedicado a Mario Lea Plaza

En el silencio...
sigo escuchando tu voz,
como una inextinguible
y hermosa luz.

Agradecimiento

Un enorme agradecimiento a Juan Pablo Arancibia (nuestro guía de tesis) por invitarnos a mirar otro mundo.

Al Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile, por albergarnos en su seno, donde se gestó este trabajo.

Al Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), a la Subgobernación de Cercado (Tarija), y a la Editorial 2 Tipos por creer en este trabajo y apoyar su publicación.

Y en especial a mi querida familia, por su amor y apoyo incondicional.

Índice

Con una palabra
tuya se acrecentó
el universo

crecieron las hierbas
en las márgenes
de todos los ríos
del mundo

se abolió el aprendizaje
de la escritura
en los niños

y todo fue simple
como al principio.

Roberto Echazú

Prólogo

«Infamia, Nocturnidad, Embriaguez y Melancolía»

Habría una «infamia» prima en la poesía, aquella que le viene por condena, una proscripción virulenta que aspira a conjurar aquellas amenazas y peligros que se ciernen sobre los hombres, cuando yacen caídos y arrestados a la embriaguez del furor poético. La infamia poética arraiga en su maldecir, en pronunciar palabras interdictas y prohibidas, susurrar nombres, voces, universos y fulgores desbordantes de todo orden o quietiva redención. De allí su «infamia», su nombre de mala fama, aquella condición que desata y promueve malos juicios y malas palabras; aquella que arranca maldiciones, que hace maldecir, pues lo infame se hermana en lo maldito. La infamia poética se torna maldita, allí donde la maldición remite a una lengua oscura que mienta lo infame, lo proscrito, lo impensable.

Poesía, lengua oscura, belleza infame y maldita, hontanar del pensamiento que inquieta y sacude la arrogante miseria de nuestro tiempo. Ahí la poesía rezuma la «nocturnidad del pensamiento», nocturnidad de lo oscuro, oscuridad negra y absoluta, como la imposibilidad total de ver. Tal Homero, tal Edipo, en su negra y oscura ceguera, pues precisa de lo ciego y negro: dejar de ver para poder comprender. Nocturnidad nocturna de oscura espera, retiro del mundo, de luces y estruendos. Nocturnidad, habitar de los poetas, mientras el mundo duerme, éstos piensan, deliran y ensueñan. Nocturnidad poética, permanece en vigilia, pues los que duermen están seguros, los nocturnos están inquietos. Belleza infame, nocturnidad maldita, poesía en acto, ardor de vida que encandece, furor de muerte que retiene en vela.

Nocturnidad insosiega, actividad en penumbra, oscuro habitar, morar oscuro, entre penumbras y espectros, seres nocturnos, impasibles e inquietos. Nocturnidad de trabajo arduo y palabra indócil, orfebres del encanto poético, mientras todos duermen, el nocturno piensa. Pues el día no es para ello, no da abasto ni lo permite, más lo inhibe y lo prohíbe. Nocturnidad, retiro del mundo, nocturnidad del pensamiento, envés del día, reverso del tiempo luminoso, chirriante y activo, subversión del tiempo visible, brillante, frenético, sudoroso y productivo. Nocturnidad nocturna, cesura del día, cobijo de lo prohibido, guarida de lo proscrito, pernoctan y deambulan seres sin rostro, siluetas difusas, indefinidas, sombrías.

La noche serena acusa sosiego, mas no para los nocturnos, en la noche arraigan inquietos, pues a su inquietud oscura pertenecen. Nocturnidad pensante, de un otro pensamiento, el impedido, el taciturno. Nocturnidad de seres proscritos, interdictos, infames, defectuosos. Nocturnidad que no habla, sino susurra. Nocturnidad sin faz, siluetas sin rostro, figuras sombrías, trasnochadas máscaras demacradas. Nocturnidad de lo oculto, de lo que precisa ocultarse. Nocturnidad de silencio y de sigilo. Nocturnidad conspirativa, silente, libertaria.

Lo nocturno suscita la escucha, no lo superfluo, nocturna escucha del canto en un silencio esencial, resonar del mundo, íntimo vibrato del ser, intimidad nocturna. Susurrantes, subrepticias, perseguidas criaturas deambulan oscuras callejuelas, sombras ocultándose de sombras. Seres opacos, oscuros, desterrados de la luz clara! Sombras amagando sombras! Seres oscuros de luz negra, viven la existencia de las noches, oscuras y siniestras, donde la vida se desnuda, y se aprecia en su trágico y funesto dulzor. Arcoiris negro, negrura de muerte, negrura de pena, negrura temible, negrura fatal, arcoiris fúnebre, arcoiris letal.

El pensamiento pertenece a la noche, el pensamiento es noche pues ensombrece lo diáfano y claro, el pensamiento es noche pues se hunde en lo oscuro y el abismo. Un radiante sol negro lo gobierna, sol sombrío, oculto tras la luz, devorado y engullido por el brillo, res-

plandor oscuro no se advierte pero está, siempre allí, en la oscuridad eterna que todo lo devora. El pensamiento es negro, melancólico, oscuro, frío, desolado y desolador. Allí moran los poetas, pues sólo en las oscuras noches se aprecia el hogar al que pertenecemos, donde moramos y hacia donde vamos, la oscura noche peregrina, eterna, silenciosa… oscura, eterna, silenciosa…. Embriaguez nocturna, belleza oscura, Echazú pernocta en palabra eterna, melancólica libación poética a la tierra inhóspita, canto negro que deviene muerte fértil, poesía de feliz tristeza, intacta vigorosa exultación liberadora de la vida, melódico friso de embriagador arrobamiento existencial. Echazú, poesía y vino, poesía y vida, oscuridad perfecta de muertos en tinieblas, poesía en tierra, pensador del cielo en noches azuladas, augusto soñador del viento y estrellas destiladas. Echazú mensajero de belleza prima, humilde, generoso, sempiterno:

«Pensé
que era
diestro
en el manejo
de los verbos
Y heme
aquí muriendo
sin temor,
llorando
sin tristeza, fingiendo
la noche
en una
estrella».

Juan Pablo Arancibia Carrizo
Santiago de Chile, diciembre 2014

18

Introducción

Se suele considerar que la política gira esencialmente en torno a unas instituciones, como el gobierno, el congreso, los partidos políticos, los movimientos sociales y otras.

Sin embargo, si miramos con los ojos de Michel Foucault, la política va mucho más allá de ese círculo, pues tiene que ver con el ejercicio del poder en todo momento y lugar. Con los procedimientos, muchos de ellos invisibles, que se despliegan por la sociedad para ejercer el poder directamente sobre cada individuo.

En el centro de esa dinámica aparece una fuerza articuladora, el discurso, no como la alocución que se brinda ante un público, ni como el contenido de una proclama revolucionaria o la orientación de un partido político, sino como un potente instrumento ideológico que le dota de sentido (un determinado sentido) a todo lo que nos rodea, en especial al propio hombre.

Se origina y se encuentra en las propias palabras... A partir de ellas se extiende a todos los objetos y seres. Y para lograr que se oriente en una sola dirección se requiere controlar su producción y circulación, a fin de conjurar los poderes y peligros de su potencial aleatorio, como explica el propio Foucault.

El discurso se remite y lleva al mismo tiempo un determinado pensamiento, haciendo que una serie de nociones fundamentales respecto, por ejemplo, al mundo, a la naturaleza, a la comunidad y al hombre, así como a la libertad, a la justicia, a la belleza o a la igualdad, sean interiorizadas por el hombre. Todas ellas, además de expresarse en sus opiniones, se materializan en sus decisiones diarias, desde las más pequeñas hasta las más grandes.

El discurso es tan poderoso que crea en la mente de los hombres aquello que llaman la realidad y sobre ella instituye un orden, para que se funde un tipo de comunidad.

La civilización occidental ha sido construida y se mantiene hoy en pie sobre un determinado discurso, que se teje con la palabra (una palabra concebida de una manera, a partir de Sócrates, Platón y Aristóteles). En torno a ella se articula todo un pensamiento, aquel que nace con la filosofía, hace aproximadamente 2500 años.

En esa comunidad la poesía quedó como un adorno, de fantasías e irrealidades y proscrita para hablar de política, pero no de la política en torno a uno u otro sistema de gobierno, sino de aquella que tiene que ver con las nociones fundamentales que los hombres utilizan en la construcción o destrucción de la realidad, el orden y lo común.

Y quedo proscrita porque, por su naturaleza irreverente con el orden, amenazaba las propias bases del pensamiento sobre el que se sustentaba la nueva organización que nacía con la polis griega.

A pesar del paso del tiempo, esa exclusión ha permanecido como una herencia hasta nuestros días, pues para el conjunto de la sociedad la poesía hoy se encuentra confinada como un mero adorno, inofensivo e inútil.

Y, sin embargo, independientemente de ello, cierta poesía sigue hablando...

Podría ser el caso de la poesía de Roberto Echazú (1937-2007) nacido en Tarija, Bolivia.

Echazú fue calificado (por el escritor y periodista Ramón Rocha Monroy) como el poeta de la hiperestesia[1]. En tanto que Edgar Avila[2], un poeta y novelista, en un ensayo titulado “Roberto Echazú: un poeta que busca a Dios” manifiesta “En el caso del poeta Roberto Echazú, el trabajo poético empezó al saberse estigmatizado por el

1 Ramón Rocha Monroy (http://es.wikipedia.org/wiki/Ram%C3%B3n_Rocha_Monroy), *Encomio de Roberto Echaz*ú, 2007, http://www.bolpress.com/art.php?Cod=2007041212

Olvido y la Soledad. Por el olvido vocacional de nuestras gentes: ese que tan frágiles nos hace ante los embates que destruyen nuestra identidad como pueblo; y por el olvido de más profundas raíces: el que siempre está en la carencia o ausencia de Dios: en el vacío cada vez más estrecho de la soledad. Aquí no me refiero a la soledad creadora, en la que siempre hay -aunque no haya, o no la percibamos- la presencia de Dios, pues ¿con quién hablaría el poeta cuando oye y sopesa los dictados que debe traducir en la música de las palabras?; sino, más bien, aludo a la soledad de los hombres que no pueden cantar ni hablar, que no atinan a comunicarse consigo mismos y con los demás.” [3]

Juan Pablo Piñero[4] dice: “Roberto Echazú es un poeta de la tristeza, del amor, del olvido y de la soledad. Sus versos son conjuros breves, cercanos al silencio y dictados a la exuberancia de un mundo florido que sólo se puede amar con el corazón dispuesto a perder todo el momento menos pensado. Y aunque la tristeza y el olvido permanecen en su obra como implacables certidumbres, no hay lástima ni autocompasión, por lo mismo no hay mezquindad al contrario hay una poderosa fortaleza despojada de adornos baratos, por lo tanto hay luz y generosidad. Y esta esencia se percibe a lo largo de su obra y se transforma en presentimiento y en recuerdo, en angustia y sosiego, en lucha y en resignación, en amor y también por momentos en odio.”[5]

El olvido, la soledad, la muerte, temas fundamentales de una poesía, la de Echazú, con una marca de melancolía.

Publicó su primera obra en 1961, la segunda en 1966 y tras un largo silencio de 21 años, prosiguió con su tercera obra en 1987, hasta

---

2 Diccionario cultural boliviano: http://elias-blanco.blogspot.com/2010/07/edgar-avila-echazu.html

3 Edgar Avila Echazú, *Roberto Echazú: un poeta que busca a Dios*, Tarija, 1989.

4 Juan Pablo Piñero, novelista y guionista boliviano, licenciado en literatura, Diccionario cultural boliviano: (http://elias-blanco.blogspot.com/2012/02/juan-pablo-pineiro.html)

5 Juan Pablo Piñero, *Acerca de «Sobre las hojas de otoño» de Roberto Echazú y un «Hazmereir en aprietos» de Jesús Urzagasti*, Suplemento cultural Cántaro (348), Periódico El País, Tarija, Bolivia. 10 de diciembre de 2006. Pag. 2

llegar a las 18 publicaciones, incluyendo un pequeño ensayo y una última obra publicada de manera póstuma.

Un rasgo llamativo y que también distingue la obra de este poeta es el estilo de expresión de su poesía. Versos cortos, conjuros breves como los llama Piñero, se trata de poemas compuestos por pocos versos y muy cortos. En su gran mayoría los poemas están formados por tres estrofas de versos breves.

El sentido de la brevedad no es sólo un asunto de forma, ya que en realidad tiene que ver con que cada verso o al menos cada estrofa puede, en gran parte de los casos de su poesía, convertirse en un poema por sí misma.

Pero, además, ese estilo se traslada al papel, pues los versos cortos se destacan como versos cortos. Es decir, pocos versos, a veces uno solo, en una página, de tal manera que el espacio que ocupan es menor que el espacio en blanco (el espacio vacío es mayor); quizás esto signifique que en el poema también se juega el silencio. De la misma forma, es interesante la colocación de las palabras, muy pocas por línea, a veces una sola (los poemas o fragmentos de ellos que presentaremos en esta obra mantendrán su formato original)

Al respecto, Lorenzo Calzavarini[6] (1939-2012), un sociólogo italiano y director del Centro Eclesial de Documentación de Tarija, expresa:

“Echazú diagrama hasta las páginas donde la palabra es lo marcado y el blanco el espacio de una vida. Resulta una línea de grabado invisible (como una melodía gregoriana en la inmensidad de una Catedral Gótica) que sustenta palabras, silencios, colores y espacios nunca cerrados.”[7]

Roberto Echazú vivió de un modo particular. En una entrevista con Lucila López, su ex esposa y Humberto, uno de los hijos de ambos, se confirmó que el poeta amaba su soledad, pues le permitía en su hogar

---

6 http://www.franciscanosdetarija.com/pag/ced/lorenzo_calzavarini/curriculum_calzavarini.html

7 Lorenzo Calzavarini, en *Algunas referencias sobre la obra poética de Roberto Echazú*, Suplemento cultural Cántaro (358), Periódico El País, Tarija, Bolivia. 6 de mayo de 2007. Pag. 5.

y dentro de su propio espacio dedicarse a la poesía, especialmente en las madrugadas. También se confirmó que el poeta siempre intentó vivir de otra forma, quizás disfuncional con el sistema, pues no le preocupaba el trabajo ni la acumulación de propiedad, tal como las comprende y exige la sociedad actual.

Pero, no sólo vivió de manera particular gracias a la alta sensibilidad y un modo peculiar de los que son portadores en general los poetas. También porque poetizó con el vino, su compañero inseparable de viaje, con el que logró descubrir nuevos mundos.

Y es que podría ser posible que en la embriaguez se detenga el tiempo, se suspenda la razón y deje de operar la máquina ideológica del discurso hegemónico. Para, en esa perspectiva, salir del mundo cotidiano marcado por las reglas del trabajo e ingresar en otro terreno, en otra realidad.

«Robertito había perdido la noción de la realidad» afirmó, en la entrevista que sostuvimos, Ramiro Ruiz, uno de sus íntimos amigos y compañero entrañable de experiencia.

Probablemente intentó deshacerse de la noción de la realidad (tal como nos la han enseñado) para poder ver y sentir de otra manera, como lo explica magistralmente Friedrich Nietzsche:

“La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad del hombre civilizado.[8]

Y en ese intento Echazú creo poemas donde los árboles tienen memoria y las gotas de la lluvia son las lágrimas del tiempo, quizás dejando entrever con ello unas nociones que no condicen con aquello que el discurso hegemónico nos ha enseñado a cerca de la memoria y el tiempo.

En efecto, se han encontrado en la obra poética de Roberto Echazú indicios a partir de los cuales podría ser posible articular fragmentos que

---

8 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf. Pag. 27

den cuenta de otras nociones políticas, que no responden al discurso hegemónico. Y, que podrían bosquejar aquello que pensadores como Ranciere denominan una otra estética política. Es decir, una reconfiguración de lo visible y lo invisible, de la palabra, las percepciones y sensaciones, de la visión respecto al mundo, los hombres y la naturaleza y la relación de todo ello con la construcción de lo común.

En ese contexto, resulta relevante preguntarse, si ¿el pensamiento que destila (muestra o hace notar sutilmente) la poesía de Roberto Echazú luce señales de una otra estética política?

El trabajo que le ofrecemos en este libro, presentado como tesis de la maestría en comunicación política ante la Universidad de Chile, en la ciudad de Santiago, con el asesoramiento del Prof. Juan Pablo Arancibia Carrizo (enero de 2014) intentará una respuesta a la pregunta, a partir de un análisis de la poesía de Echazú, buscando piezas o fragmentos que se articulen en torno a otra estética política.

Pero, antes de empezar, es necesario plantear las siguientes advertencias:

El trabajo no consiste en descubrir el pensamiento del poeta Roberto Echazú, aquello sería imposible, sino realizar una interpretación a partir de su poesía, pero a la luz de un marco teórico, donde se abordan la política, la poesía y la estética, así como las relaciones que mantienen entre sí. Una interpretación como una búsqueda de huellas de un otro pensamiento político en la poesía de Echazú, estableciendo conexiones con diferentes pensadores y poetas.

No se trata de un análisis literario, que busque conexiones con una u otra corriente literaria. Tampoco biográfico y menos cuantitativo, por ello no utiliza ningún tipo de mediciones, tipologías, categorizaciones o cronologías. Más bien está vinculado a la filosofía política. Y, por su carácter de interpretación, es arbitraria y absolutamente subjetiva.

Eliseo Verón señala que el conocimiento es un discurso, un "sistema de efectos de sentido discursivos".[9] Y, en coherencia con ello, es necesario superar la falsa dicotomía entre ciencia e ideología, pues esta última es una dimensión presente en todos los discursos, en tanto que la primera es un discurso más (el discurso científico).

Por ello, no sólo que no pueden equipararse ambas, sino que el método científico deja de presentarse como el único válido, objetivo y aplicable para el estudio y análisis de fenómenos sociales; éstos últimos son constitutivamente efectos y generadores de sentido.

En esa perspectiva, cualquier texto hace parte de un discurso, que a su vez se sitúa dentro de un sistema social de sentido, marcado por determinadas ideologías. Por tanto, desplegar una búsqueda, en una obra poética, de un pensamiento que permita bosquejar una cierta estética política, tal como se pretende respecto a la poesía de Roberto Echazú, al constituirse en un análisis de textos, requiere tomar nociones como las que Verón establece en torno a una teoría de los discursos sociales.

En ese marco, se establece que los textos se entrelazan, dejándose huellas entre sí en medio de un proceso permanente de producción, circulación y reconocimiento (recepción), que se modifica permanentemente.

En la misma línea, Jacques Derrida, desde el punto de vista del análisis posestructuralista y deconstructivista considera un texto como una realidad no terminada, que forma una red o un tejido de huellas que remite a otros textos.[10] Ello significa, al mismo tiempo, que todo texto permanece abierto (una suerte de espacio ambiguo) a múltiples interpretaciones. "Esta ambigüedad se estabiliza en el propio lector, que fabrica su propia comprensión del texto".[11]

Como no podía ser de otra manera, esta corriente encierra una po-

9 Eliseo Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Editorial GEDIA, Barcelona 1993, Pag. 15.

10 Jaime Blume, *La crítica literaria del siglo XX. 50 modelos y su aplicación.*Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006. Pag. 179.

11 Ibid. Pag. 185

sición ideológica, una mirada crítica al sistema imperante de pensamiento y a sus instrumentos y procedimientos, como los que implementa la ciencia. Es por ello especialmente útil en la búsqueda de fragmentos de otro tipo de pensamiento.

Situaremos el texto que presenta la poesía de Echazú en una red que a su vez hace parte de un discurso mayor, que ha dejado huellas en una serie de otros textos; Martin Heidegger en su obra en general, pero en el texto *Aclaraciones a la poesía de Holderlin*, ha enseñado un modo de encontrar huellas de un pensamiento, a partir de la interpretación de la poesía de Holderlin.

Más allá de un método y de unas reglas y procedimientos, el deconstructivismo, considerando de que el lector u observador parte de una toma de posición, plantea el despliegue de una estrategia de abordaje a un texto.

En ese sentido, se desarrolló un primer análisis de todos los poemas que Echazú publicó (en 17 textos y un ensayo). Para seleccionar aquellos donde se encontraron elementos relevantes para los objetivos propuestos y proceder a un análisis individualizado y pormenorizado, concentrándose en muchos casos sólo en fragmentos e incluso palabras, para intentar bosquejar lo que pudiesen decir.

El punto de partida para el análisis son en primer lugar las propias significaciones que respecto a esas unidades aparecen en el diccionario, pero, en segundo lugar, con una mayor importancia los conceptos planteados en el marco teórico.

El análisis individual permitió encontrar puntos de articulación entre los poemas, en función de las nociones que del mismo análisis fueron emanando. Consecuentemente, las líneas de análisis que se corresponden con las nociones que se encontraron y que forman la estructura del cuerpo central del estudio son:

La muerte

El olvido

La palabra

Ahora sí, el texto que viene a continuación se organiza en tres partes, la primera presenta el entramado teórico, imprescindible para abordar la segunda, el cuerpo central del trabajo, donde se despliega el análisis e interpretación a partir de la poesía de Echazú, y la tercera que sintetiza, a modo de conclusiones, los principales hallazgos.

Obras de estudio

El trabajo de análisis considero todas las obras de Roberto Echazú, 17 textos y un ensayo publicados:

Poesía:

1879 (1961)

Akirame (1966)

Provincia del corazón (1987)

Morada del olvido (1989)

Sólo indigencias (1989)

La sal de la tierra (1992)

Gabriel Sebastián (1994)

Humberto Esteban (1994)

Camino y cal (1997)

Inscripciones (1997)

Ramón (1997)

Umbrales (1998)

Poesía completa (antología 1961-2000) (2001)

Memorias cercanas. Memorias recurrentes (2002)

Cercas de soledad (2003)

Sobre las hojas de otoño (2006)

Mundo compartido (obra póstuma) (2007)

Ensayo:

Campero Echazú, poeta de la tierra y el árbol (1977).

PRIMERA PARTE

1
Siento
cómo
la lluvia
perfuma
la tierra.

El cielo
se torna
gris
como
el camino.

La Palabra,
la Poesía
y la Política

Capítulo 1

El reino del logos

Antiguamente, en el mundo mítico griego, sobresalían tres personajes que, a criterio de Jean-Pierre Vernant[12], poseían en común una suerte de don o capacidad excepcional: el adivino, el poeta y el sabio podían ver lo invisible, captar aquello que la mayoría de los mortales no captaba.

Así pues, por ejemplo, bajo la inspiración de la diosa Mnemosyne (memoria) se "Concede al poeta -como al adivino- el privilegio de ver la realidad inmutable y permanente; le pone en contacto con el ser original, del que el tiempo, en su marcha, no descubre a los humanos sino una ínfima parte, para ocultarla en seguida".[13]

Con el advenimiento de un orden político nuevo, que trae la ciudad griega y consigo el intento por desplazar la organización cósmica que primo anteriormente, al parecer ahora el sabio, convertido en filósofo, desplaza y absorbe al poeta y al adivino, constituyéndose en el eje de un nuevo pensamiento que, sin embargo, parte del mismo carácter excepcional que les reconocía el orden mítico a esos tres personajes. Como señala Vernant, es a partir del mito que se genera su propia transformación y el desplazamiento hacia otro pensamiento.[14]

Por ello, resulta muy interesante cómo Platón utiliza una suerte de mito para supuestamente liberar al pensamiento del mito y colocar en su lugar a la razón.

---

12 Jean-Pierre Vernant, *Del Mito a la Razón,* Editorial Ariel SA, Barcelona, 2007.

13 Ibid. Pag. 349.

14 Ibid. Pag. 355.

El mito de la caverna[15] cuenta que unos hombres desde que nacen viven encadenados y en penumbras, bajo tierra, sin poder ver más que las sombras de otros que se proyectan frente a sus ojos, en virtud de la tenue luminosidad del fuego que se erige tras sus espaldas. Todo su mundo se organiza en torno a esas sombras, que incluso cobran vida cuando quedan asociadas al eco de las voces producidas por aquellos a los que nunca pudieron percibir sus ojos, pero que se encuentran por detrás suyo. Es el reflejo, la representación de otros, a quienes no pueden ver directamente.

Pero, cuando uno de ellos es liberado y sale a la superficie, la luz del sol inunda sus ojos con tanta luminosidad que lo ciega, no puede ver. Se resiste a creer que éste es el mundo real, más bien considera que se trata de una completa ilusión.

Por un buen tiempo sólo puede captar las siluetas y los reflejos de las cosas en el agua. Se trata nuevamente de las representaciones de los otros. Y sólo luego de un proceso, puede lograr finalmente ver directamente a las cosas y al propio sol.

Cuando vuelve a las profundidades de la caverna, los que nunca salieron de ella, incapaces de poder distinguir nada más que unas sombras, quedan perplejos ante sus increíbles noticias en torno a la luz del sol; lo toman por loco y transgresor del orden y, por ello mismo, deciden incluso matar a cualquiera que intentase liberarlos de sus cadenas para llevarlos a ese lugar endemoniado.

Las propias palabras de Platón[16] señalan que la caverna representa al mundo, el fuego dentro de ella es la imagen del sol y la bóveda representa al cielo. Según la interpretación de Martin Heidegger "Bajo tal bóveda, consignados a la Tierra y presos en ella, viven los hombres. Lo que aquí los rodea, lo que les va y se juegan, es "lo real"; esto es, lo que está siendo. En tal cavernoide morada se sienten como "en mundo", y cual "en casa"; y en ella encuentran lo de confianza.[17]

---

15 Platón, *La República*, Ediciones Altaya SA, Barcelona, España, 1997. 514 a.

16 Ibid. 517 b.

17 Martin Heidegger, *Doctrina de la verdad según Platón*, edición electrónica, www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Pag. 4.

Se trata de la propia situación del hombre en el mundo: vive en la cueva, sin poder ver de verdad, pero creyendo que lo que tiene ante los ojos es lo real.

Fuera de la caverna, las cosas que se hacen visibles, son el aspecto, la imagen que ofrece el ser de los entes. "Aspecto se dice en griego idea. Las cosas que están fuera de la caverna, a la luz del día, donde hay campo visual libre para todas, representan visiblemente, en el "símil", las ideas".[18]

Entonces, afuera, el sol se convierte en el centro que ilumina para que podamos ver las ideas, "…colegiría ya con respecto al sol que es él quien produce las estaciones y los años y gobierna todo lo de la región visible y es, en cierto modo, el autor de todas aquellas cosas que ellos veían." [19]

El sol se convierte así, para Platón, en la idea suprema, que permite que veamos todas las cosas, a la luz de las ideas; sería la imagen de todas las ideas, lo que traducido literalmente (por ello erróneamente entendido, remarca Heidegger) se transcribe como la idea del bien. La idea suprema, la idea del bien, en Platón recibe el nombre de lo divino.

Así, a partir de esta figura el filósofo griego nos presenta dos dimensiones: la región visible y la región inteligible. "En fin, he aquí lo que a mí me parece: en el mundo inteligible lo último que se percibe, y con trabajo, es la idea del bien, pero, una vez percibida, hay que colegir que ella es la causa de todo lo recto y lo bello que hay en todas las cosas, que, mientras en el mundo visible ha engendrado la luz y al soberano de ésta, en el inteligible es ella la soberana y productora de verdad y conocimiento, y que tiene por fuerza que verla quien quiera proceder sabiamente en su vida privada o pública."[20]

En la región visible lo que se ve en realidad es las siluetas de las ideas (o las sombras). Por ello, para poder acceder realmente a la región inteligible es necesario pasar por un proceso lento y continuo,

18 Ibid. Pag. 5.

19 Platón, *La República*, Ediciones Altaya SA, Barcelona, España, 1997. 516 c.

20 Ibid. 517 b y c.

que requiere un gran esfuerzo, pues no cualquiera y a simple vista puede ver a la luz de las ideas. Platón habría concebido a ese proceso como la formación o educación. Heidegger señala aquí que formar es grabar y dirigir según una forma.[21]

El grabar y dirigir en función de una forma no es otra cosa que el lenguaje de la representación, que se convierte en el instrumento para que el hombre pueda ver (supuestamente) desocultada la idea suprema, lo divino, ver la esencia del ser. Se graba en la mente del hombre una representación del mundo, con la que no sólo ve, sino (re) construye el propio mundo.

Se trataría de una forma de mirar rectamente, de enderezar la mirada hacia la idea del bien. En la lógica de Platón queda claro que unos logran mirar rectamente, mientras otros no, lo que significa una jerarquía entre quienes pueden ver esa idea suprema y quienes no pueden hacerlo.

"Enderezarse según tal dirección hacia ideas determinará la esencia de la percepción, y, posteriormente, la esencia de la razón".[22] Por medio del entendimiento podremos lograr un desencubrimiento; y como desencubierto significa verdad, desencubrir, por tanto, es acceder a la verdad. Así, Aristóteles dice "que lo falso y lo verdadero no se hallan en las cosas (mismas)... sino en el entendimiento".[23]

La libertad, salir de la caverna, ver en esa dirección, es ver la verdad, ver la esencia. Y la esencia está ligada a la utilidad de cada cosa. "La expresión: "la idea del Bien", tan desorientadora para el pensamiento moderno, remite a aquella idea distinguida que, en cuanto idea de ideas, hace máximamente que todas resulten servibles".[24] La utilidad en función del bien sería entonces el principio esencializador de todas las cosas; Aristóteles afirmaba que la naturaleza de cada cosa

---

21 Martin Heidegger, *Doctrina de la verdad según Platón*, edición electrónica, www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Pag. 7.

22 Ibid. Pag. 12.

23 Aristóteles, *La Política,* en: librodot.com Pag. P. 16

24 Martin Heidegger, *Doctrina de la verdad según Platón*, edición electrónica, www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Santiago de Chile. P. 14

está en su fin, uniendo así la utilidad con una meta o destino.[25]

"La historia narrada en el "símil de la caverna" nos proporciona una visión de lo que —ahora y en el futuro de la historia de la humanidad, acuñada a lo occidental—, propiamente sucede: el hombre piensa, ajustándose a ese sentido de la esencia de la verdad que es enderezar la representación de todo según "ideas", y apreciar todo lo real según "valores". [26]

Ese es el mundo de las ideas, donde todo, absolutamente todo, debe quedar bajo el manto de una idea, es decir una representación. Al intentar salir de la caverna y mirar las cosas ya no como sombras o reflejos sino directamente, bajo la luz del sol, se ingresa a un mundo, el de las ideas, en el que, paradójicamente, se reemplazan las representaciones de las sombras o reflejos por otras representaciones, las ideas.

La palabra

Pero, sólo pueden lograr pensar para entender y acceder a la verdad quienes poseen un atributo único, aquello que diferencia al hombre de los animales, la palabra, tal como lo señala la célebre definición de Aristóteles:

"Si el hombre es infinitamente más sociable que las abejas y que todos los demás animales que viven en grey, es evidentemente, como he dicho muchas veces, porque la naturaleza no hace nada en vano. Pues bien, ella concede la palabra al hombre exclusivamente. Es verdad que la voz puede realmente expresar la alegría y el dolor, y así no les falta a los demás animales, porque su organización les permite sentir estas dos afecciones y comunicárselas entre sí; pero la palabra ha sido concedida para expresar el bien y el mal, y, por consiguiente, lo justo y lo injusto, y el hombre tiene esto de especial entre todos los animales: que sólo él percibe el bien y el mal, lo justo y lo injusto." [27]

---

25 Aristóteles, *La Política,* en: librodot.com Pag. 10.

26 Ibid. Heidegger, *Doctrina de la verdad según Platón*. Pag. 20.

27 Ibid. Aristóteles, *La Política.* Pag. 11.

Entonces, a diferencia de todos los otros seres vivos, el hombre es el único que tiene la palabra, para hablar y pensar, o sea, para acceder a las ideas y con ello distinguir el bien del mal, lo justo de lo injusto. La palabra se constituye así en una suerte de principio constituyente, sobre el que Aristóteles habría fundado un carácter político del hombre.

Es a partir de esta distinción que Jacques Ranciere[28] define dos maneras de tener parte en lo sensible: aquella que pertenece a todos los animales que poseen voz, confinada a la expresión del placer y sufrimiento y la que pertenece exclusivamente al hombre, que posee la palabra, ampliada para manifestar lo útil y lo nocivo.

Más allá de transmitir las sensaciones de bienestar y dolor, la palabra sirve para manifestar el beneficio causado por lo útil, como el perjuicio causado por lo nocivo. Ambos, lo útil y lo nocivo, se articularían con una noción de justicia, estableciendo una correlación con lo justo y lo injusto.

Pero, es en ese entramado donde Ranciere identifica un problema capital. Pues, los términos de la lengua griega que utiliza Aristóteles para referirse a esos elementos, no establecen entre sí una correlación, ya que uno de ellos (Sympheron) tiene que ver con un beneficio o la ventaja que se obtiene por una acción propia sin causar perjuicio a otro, en tanto que el otro término (blaberon) más bien tiene que ver con el daño que se recibe a causa de la acción de otro individuo. En un caso se trata de la relación con uno mismo, mientras que en el segundo de la relación con otro, y, por lo tanto, al referirse a objetos diferentes, ambos términos para Ranciere son falsos opuestos.

Platón en diálogo con Adimanto[29], deduce que lo bueno no puede causar nada nocivo, y, por tanto, nada perjudicial que genere algún daño que, a su vez, devenga en algún mal. Por ello, conseguir un beneficio para un individuo no implica un perjuicio hacia un tercero. Con ello se comprende que para el filósofo lo útil vinculado a lo justo no puede producir nada más que el bien.

---

28 Jacques Ranciere, *El Desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, Argentina, 1996. Pag. 14.

29 Platón, *La República*, Ediciones Altaya SA, Barcelona, España, 1997. 379 b

Es sobre esa base que Ranciere afirma que lo que Platón establece realmente, no es lo que comúnmente se traduce de la expresión de Trasímaco[30] "la justicia es la ventaja del más fuerte", como el interés del más poderoso, sino todo lo contrario: "la "ganancia" de uno no sólo no es el "perjuicio" del otro sino que, además, la superioridad exactamente entendida nunca tiene sino un beneficiario, el "inferior" sobre el cual se ejerce. En esta demostración desaparece un término, el de distorsión"[31] (o daño).

Esto significa no sólo justificar, sino impulsar la acción del individuo superior como mecanismo que genera beneficios en el individuo inferior.

"Por una parte, la justicia como virtud no es el mero equilibrio de los intereses entre los individuos o la reparación de los perjuicios que unos hacen a otros. Es la elección de la medida misma según la cual cada parte sólo toma lo que le corresponde."[32]

Como Platón establece una jerarquía entre quienes pueden mirar la idea suprema del bien y quienes no pueden hacerlo, aparecen consecuentemente en su pensamiento seres superiores, portadores de virtudes, cuya acción servirá para generar beneficios a los seres inferiores, carentes de ellas.

En esa lógica, como señala Juan Pablo Arancibia, Platón desliga doxa de areté, es decir aquel lenguaje carente de conocimiento y superficial de aquel que corresponde a la virtud y al conocimiento, a pesar de que ambas nociones se encontraban vinculadas en el mundo griego antiguo.[33]

En torno a la palabra, fundadora del carácter político del hombre, se va a establecer entonces un orden de jerarquía, no sólo entre el hombre y los animales, sino entre los propios hombres, tal como lo explicita Aristóteles:

---

30 Ibid. Jacques Ranciere, *El Desacuerdo*.

31 Ibid. Pag. 16

32 Ibid Pag. 17

33 Juan Pablo Arancibia, Comunicación política, Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 2006. Pag. 25.

"La naturaleza, teniendo en cuenta la necesidad de la conservación, ha creado a unos seres para mandar y a otros para obedecer. Ha querido que el ser dotado de razón y de previsión mande como dueño, así como también que el ser capaz por sus facultades corporales de ejecutar las órdenes, obedezca como esclavo, y de esta suerte el interés del señor y el del esclavo se confunden."[34]

Hay unos hombres, dotados de razón, que poseen la palabra para ver el bien y gobernar, en tanto que hay otros, cuya principal propiedad radica en su fuerza corporal, que no poseen la palabra y, por tanto, su rol es obedecer. Aristóteles así llega a equiparar a estos últimos con los animales, pues al no poseer la palabra, ambos, hombres inferiores y animales, sólo emiten sonidos de placer y de dolor, por lo que no es aceptable ni necesaria su participación política en la ciudad.

"Por lo demás, la utilidad de los animales domesticados y la de los esclavos son poco más o menos del mismo género. Unos y otros nos ayudan con el auxilio de sus fuerzas corporales a satisfacer las necesidades de nuestra existencia."[35]

Pero, como señala Ranciere, el problema que atormenta a Aristóteles es que en el caso del esclavo, éste para obedecer una orden debe primero comprenderla, situándose de esa forma en igualdad intelectual con quien emite la orden. [36]

No obstante, frente a ello Aristóteles aduce que "y lo que precisamente le obliga a hacerse de otro es el no poder llegar a comprender la razón sino cuando otro se la muestra, pero sin poseerla en sí mismo. Los demás animales no pueden ni aun comprender la razón, y obedecen ciegamente a sus impresiones."[37]

Es decir, el hombre inferior o el esclavo no posee la palabra, sólo la comprende, pero gracias a otro, al hombre libre y superior, que se la comunica. Ranciere lo dice así: "Aristóteles lo soluciona diciendo

---

34 Ibid. Aristóteles, *La Política*, Pag. 10

35 Ibid. Pag. 13

36 Jacques Ranciere, *El tiempo de la igualdad. Diálogos. Sobre política y estética,* Herder Editorial, S.L., Barcelona, 2009. Pag. 184

37 Ibid. Aristóteles, *La política*. Pag. 13

que el esclavo participa del lenguaje bajo el modo de la comprensión, pero no bajo el modo de la posesión."[38]

En esa línea, Aristóteles señala que la obediencia no sólo es necesaria, sino útil. Por ello, los esclavos son necesarios y útiles para la asociación política que posibilita la organización del estado. Se trata de una organización que encuentra una base en la familia, en especial en la economía doméstica, donde intervienen instrumentos y propiedades para la producción y el uso, que permiten satisfacer las necesidades de los miembros de la familia. El esclavo, un ser que nace para obedecer, es, según ese pensamiento, una propiedad viva necesaria y útil para la economía.

Así, de esa forma, quedan separados los hombres. Mas, se trata en el fondo de la separación entre el alma y el cuerpo. Aristóteles señala que el alma, por su condición superior, debe mandar al cuerpo, cuyo destino natural es obedecer: "el alma manda al cuerpo como un dueño a su esclavo, y la razón manda al instinto como un magistrado, como un rey; porque, evidentemente, no puede negarse que no sea natural y bueno para el cuerpo el obedecer al alma, y para la parte sensible de nuestro ser el obedecer a la razón y a la parte inteligente."[39] Los esclavos solo utilizan su fuerza corporal, en tanto que los hombres libres utilizan la razón que alberga su alma. Y, entonces, de acuerdo a Platón, hay unas almas, que, por ser poseedoras de la virtud de la justicia, deben gobernar.[40]

El alma se separa del cuerpo

En torno a la separación entre el alma y el cuerpo, es muy ilustrativa la justificación que lleva a Sócrates a suicidarse, como una determinación liberadora. En el diálogo con Fedón[41] el filósofo, frente a amigos y discípulos que intentan disuadirlo de la decisión, plantea

38 Ibid. Ranciere, *El tiempo de la igualdad. Sobre política y estética.* Pag. 184

39 Ibid. *Aristóteles, La política.* Pag. 13

40 Ibid. Platón, *La República.* 353 e.

41 Platón, Fedón, en *Diálogos*, Editorial EDAF, S.A., Madrid, España, 1984.

que, por el contrario, este paso le permitiría salir de la muerte para ingresar a la más hermosa y pura vida.

Para Sócrates el cuerpo humano es una suerte de prisión, porque alberga oscuras pasiones e instintos que cuando dominan y gobiernan al alma, sometiendo a la razón, hacen del hombre una bestia incontrolable del mal. Pero además, porque en esa misma línea de argumentación, lo que le interesa al cuerpo es sólo los placeres y las necesidades materiales de un mundo frívolo.

En esa lógica, con los ojos y los oídos (con el cuerpo) no se puede captar lo bueno y lo justo. Por tal razón, se accede a la verdad cuando "el filósofo libera su alma al máximo de la vinculación con el cuerpo, muy a diferencia de los demás",[42]ya que de no hacerlo se hace imposible meditar y alcanzar la sabiduría.

"Sin duda, de manera óptima, cuando no la perturba ninguna de esas cosas, ni el oído ni la vista, ni dolor ni placer alguno, sino que ella se encuentra al máximo en sí misma, mandando de paseo al cuerpo, y, sin comunicarse ni adherirse a él, tiende hacia lo existente."[43]

Por lo tanto, si el alma logra separarse completamente del cuerpo, entonces habrá logrado liberarse de la prisión que le impedía vivir tal como es. Esto significaría, si seguimos esa argumentación, que los hombres que viven gobernados por el cuerpo, en realidad están muertos.

La muerte aparece, consecuentemente, como ese momento de separación. "¿Acaso es otra cosa que la separación del alma del cuerpo? .Y el estar muerto es esto: ¿que el cuerpo este solo en sí mismo, separado del alma, y el alma se quede sola en sí misma separada de cuerpo?. ¿Acaso la muerte no es otra cosa sino esto?".[44]

Considerando que la existencia es cíclica y planteando un juego de contrarios (dialéctica), Sócrates afirma que si la vida es el opuesto a la muerte y si aquellos que existen sometidos al cuerpo en realidad

42 Ibid. P. 16 (65 a)

43 Ibid. P. 17 (65 c).

44 Ibid. P. 16 (64 c).

están muertos, entonces, la separación del cuerpo no es otra cosa que la vida misma. Ya que después de la muerte sobreviene la vida y luego de ésta la muerte nuevamente, en un proceso infinito, en el que las almas son inmortales.

Tras la muerte del cuerpo, el alma se libera y, según Sócrates, asciende a una dimensión divina, donde será juzgada por cómo actuó cuando vivía aprisionada, en la tierra. Y, de acuerdo al fallo que se emita, pasará a convivir con los dioses o no; luego, nuevamente volverá a la tierra encarnándose en un cuerpo, que ella misma podrá elegir.

Si tomásemos ese argumento (por el cual el filósofo se quitó la vida) como una metáfora, podríamos concluir que, en la misma sintonía que el mito de la caverna, Sócrates está señalando en qué consiste la vida y cómo debe ser el hombre durante ella para alcanzar la verdad, la justicia y el bien: conteniendo al máximo su lado pasional, para dar paso al gobierno de la razón y el entendimiento.

La razón es el eje rector que debe ordenar y gobernar el mundo. Aristóteles lo dice así: "Casi todos los animales están sometidos solamente al imperio de la naturaleza; algunas especies, pocas, están también sometidas al imperio del hábito; el hombre es el único que lo está a la razón, a la vez que a la costumbre y a la naturaleza. Es preciso que estas tres cosas se armonicen; y muchas veces la razón combate a la naturaleza y a las costumbres, cuando cree que es mejor desentenderse de sus leyes."[45]

De acuerdo a ello, el hombre, gracias a que posee la razón, se sitúa por encima de la naturaleza, que debe colocarse a su entera disposición para la consecución de sus fines. De esa forma, el hombre se separa de la naturaleza y de los otros seres vivos, en función de una visión antropocéntrica, que lo coloca en el centro del mundo. Sin embargo, al mismo tiempo, lo que plantea Aristóteles en realidad es que la razón es la que se coloca por encima de los hombres, de la naturaleza y del mundo, para que todos se sometan a su imperio.

45 Ibid. Aristóteles, *La Política*, Pag. 67.

La comunidad

A partir del predominio de la razón se buscan armonizar las tensiones naturales entre los hombres, en función de un proyecto de comunidad. Pues los primeros filósofos, como Sócrates, Platón y Aristóteles independientemente de diferencias importantes en su pensamiento, plantean formas de organización para la comunidad, que asignan unas funciones específicas a los individuos. Así, Platón, por ejemplo, abogará por un régimen organizado en torno a quienes pueden ver la verdad a través de las ideas y son gobernados por el alma, para que, de esa forma, quienes pueden ver el bien busquen instaurar un orden armónico, donde reine la justicia.

Al referirse a la relación que mantiene la filosofía política con su objeto (la política), Roberto Esposito sostiene que la lógica que prima es "la realización del orden, del mejor régimen, de la utilidad colectiva"[46]. Según Esposito, en esa perspectiva, la política es pensada como representación, "Y, más concretamente, en forma de representación del orden."[47] Donde el conflicto será procesado en el marco del orden, o, en otras palabras, el orden no admitirá el verdadero conflicto.

Esto significa darle una forma a la comunidad, bajo un sentido teleológico, lo que conlleva a darle una forma y un sentido a la propia vida de los individuos, a aquellos que son gobernados por el alma y a aquellos que son gobernados por el cuerpo. O, como lo dice Esposito, al citar a Platón: "A la justicia del alma corresponde perfectamente la justicia de la ciudad: "Y a fin de cuentas –dije-, ¿no estamos obligados necesariamente a reconocer que en cada uno de nosotros existen las mismas características y comportamientos que hay en el Estado? Por fuerza, el Estado son los propios ciudadanos".[48]

La justicia del alma debe verse reflejada en la justicia de la ciudad y viceversa. Aquello no es más que la representación de la comunidad,

46 Roberto Esposito, *Confines de lo político*, Editorial Trotta, S.A., Madrid, España, 1996. Pag. 20.

47 Ibid.

48 Platón, *La República*, 435 e, Ediciones Altaya, Barcelona, España, 1997. 1995.

pero también del individuo, de acuerdo a un modelo que busca imponer un orden: del bien y de la justicia, característico de las almas virtuosas.

Ahora bien, si como señala Jean–Luc Nancy, “El individuo es representado como una entidad. La palabra “individuo” es como un átomo, infraccionable. El individuo es indivisible. Con esta indivisibilidad, ofrece la representación de una coherencia, una cohesión, una propiedad entera. Cada individuo es enteramente lo que es, pero no es sólo lo que es. Es para sí, en sí, a sí. Se lo define implícitamente como una autosuficiencia. Y, desde el inicio, como exclusión de los otros. Con los otros puede haber relaciones, debe haberlas. Las hay en cantidad. Pero son relaciones de exterioridad en un modelo que es la relación económica”.[49]

Entonces, la representación en función de un modelo genera una separación entre los propios individuos, pues al encapsularlos en una determinada forma de ser, intenta sustraerles su capacidad creadora, cerrando ese mundo de infinitas posibilidades en las relaciones entre los hombres.

Y, es que, como señala Nancy, el hombre no es un individuo autosuficiente, por el contrario, “es esencialmente en la relación”.[50] Es ahí donde se constituye, con el otro: “Hubo en el Heidegger de *Ser y Tiempo* la idea de que el ser-con es absolutamente primordial. Que no hay ser y después ser-con.”[51]

La representación (de acuerdo a un modelo) del individuo en la comunidad y la representación de la comunidad en el individuo tiene que ver con una concepción según la que “la comunidad es una “propiedad” de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto. O inclusive una “sustancia” producida por su unión”.[52]

49 Jean-Luc Nancy, *La verdad de la democracia*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2009. Pag. 84.

50 Ibid. Pag. 85

51 Ibid. 86

52 Roberto Esposito, *Communitas*, Amorrortu Editores, Madrid, España, 2003.

Se visualiza a la comunidad como un objeto, con una esencia y un fin que determinan su organización y la imposición de un orden. Por ello, con los ojos puestos en la región inteligible, bajo la idea suprema del bien, Platón le dota de un sentido a la vida y en función de él una forma de ser a los hombres, con unos instrumentos (la razón, el conocimiento, la ley) para recorrer un camino marcado por una linealidad teleológica, que lleve hacia una comunidad armónica, donde se pueda alcanzar la felicidad en orden y sin conflicto.

“Naturalmente existe una razón por la cual la representación filosófica niega el conflicto, razón de “vida o muerte” se podría decir, y es la razón de que es originariamente el conflicto lo que niega la representación, en el sentido de que es irrepresentable, aquello que no puede ser representado” [53]

El conflicto

Consecuentemente, no es que el conflicto se acaba cuando se impone un determinado orden. Más bien, siguiendo a Ranciere, se desarrollan dos lógicas: por un lado la policía, entendida no como la fuerza de represión o el aparato del estado, sino como el conjunto de procesos que permiten la agregación y desagregación, en función de formas de organización, que establecen los roles y las funciones de los individuos; y que despliega unos mecanismos jurídicos, sociales, económicos, culturales, biológicos y otros para el cumplimiento de esas tareas.

En palabras de Ranciere, “la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido.”[54]

---

53 Roberto Esposito, *Confines de lo político*, Editorial Trotta, S.A., Madrid, España, 1996. Pag. 21.

54 Jacques Ranciere, *El Desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, Argentina, 1996. Pag. 44

Y, por otro lado, la política, entendida como la acción que, en contraposición a la policía, busca romper el orden de distribución de los cuerpos, para que otros actores se visibilicen. "La política es en primer lugar el conflicto acerca de la existencia de un escenario común, la existencia y la calidad de quienes están presentes en él."[55]

Así, Ranciere opone el conflicto y la contingencia de la política al orden y estabilidad de la policía. Y señala que no hay política si no se franquean los límites de lo posible que establece el orden de la policía.[56]

Y mediante una serie de ejemplos ilustra este juego, entre ellos destacamos el de la sublevación de los plebeyos en Roma, cuando éstos (aproximadamente 500 años a.C.) se retiraron al monte Aventino y amenazaron con fundar una nueva ciudad.

"La posición de los patricios intransigentes es simple: no hay motivo para discutir con los plebeyos, por la sencilla razón de que éstos no hablan. Y no hablan porque son seres sin nombre, privados de logos, es decir de inscripción simbólica en la ciudad, viven una vida puramente individual que no transmite nada sino la vida misma, reducida a su facultad reproductiva. Quien carece de nombre no puede hablar."[57]

Pero, frente a ello, los plebeyos desarrollan una serie de acciones que transgreden el orden y que les permiten descubrirse a sí mismos como seres de la palabra, dotados de las mismas capacidades y derechos de quienes se los niegan. Se constituyen en sujetos parlantes e instituyen así otro orden de lo sensible, que les permitirá hablar de igual a igual con los patricios. Finalmente éstos últimos, al percatarse que realmente los plebeyos hablan más allá de expresar los ruidos de la voz, se ven obligados a escucharlos y hablar con ellos, abriendo de esa manera el orden de la policía, que quedará alterado, con la inscripción de otros sujetos capaces de participar en la política.

---

55 Ibid. Pag. 41.

56 Jacques Ranciere, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética,* Herder Editorial, S.L., Barcelona, 2009. Pag. 77.

57 Jacques Ranciere, *El Desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, Argentina, 1996. Pag. 38.

Para Ranciere, en esa tensión se juega verdaderamente la política, donde la palabra, portadora de la razón, continuará tejiendo y organizando la comunidad y definiendo las diferencias entre los hombres superiores y los hombres inferiores, entre los libres y los esclavos.

La distorsión en el reparto de lo sensible

Pero, la palabra no sólo teje esa relación jerárquica entre libres y esclavos, al mismo tiempo también es el eje de separación incluso entre los propios hombres libres, que se consideran iguales.

Michel Foucault identifica una noción fundamental en ese sentido, la Parrehsía[58], a través de un complejo rastreo de los usos y sentidos (ambiguos) que asume esta palabra en la Grecia antigua y clásica, sobre la base de un significado inicial: el hablar franco, el decir verdadero.

La Parrehsía va más allá del principio de Isegoría, entendido como el derecho que poseen todos los hombres libres, todos los ciudadanos, a tomar la palabra y expresarse.

Foucault afirma que esta noción se vincula con la valentía para decir la verdad, pese a los riesgos que dicha acción pueda implicar. Siendo propia de quienes tienen como misión dirigir las consciencias, para decir la verdad sin condicionamientos.

La Parrehsía no opera en el ámbito de "lo" político, entendido como las reglas de la organización de la ciudad griega (politeia), lo hace más bien en la esfera de "la" política o el ejercicio del poder (dynasteia), según Foucault.

Esta última es explicada así: "La dynasteia es asimismo el conjunto de los problemas relacionados con los procedimientos y las técnicas por cuyo intermedio se ejerce ese poder (esencialmente, en la democracia griega, la democracia ateniense: el discurso, el discurso veraz, el discurso verdadero que persuade)." [59]

---

58 Michel Foucault, *El gobierno de sí y de los otros,* Fondo de Cultura Económica de Argentina, SA, Buenos Aires, Argentina, 2009.

59 Ibid. Pag. 171

Consecuentemente, dice Foucault, se da el ejercicio del poder por el discurso verdadero. Aquel discurso vinculado a la razón, que sirve para gobernar y que será pronunciado sólo por unos cuantos virtuosos.

Y cita las palabras de Pericles, que en ocasión de conmemorar a los muertos de la guerra en una ceremonia dice: “en lo concerniente a los diferendos particulares, las leyes aseguran a todos la igualdad, pero en lo que respecta a la participación en la vida pública, cada uno se granjea consideración en función de su mérito, y la clase a la cual pertenece importa menos que su valor personal”.[60]

El que se pueda hablar independientemente de la clase social, la condición económica o los vínculos consanguíneos, permite ver la relación de inter dependencia que la Parrehsía establece con la democracia, como señala Foucault. Pero, al mismo tiempo, puede significar también su reverso. Pues, como define Foucault, el perfil de quienes deben participar en la vida pública, a partir de su capacidad para pronunciar el discurso verdadero es altamente selectivo: son los que pueden ver la verdad, pueden decirla, están consagrados al interés general y mantienen una integridad moral. En ese sentido, incluso calificará a la Parrehsía como el discurso verdadero filosófico.

En el fondo, según Foucault, respecto a la democracia, Pericles “no la define por el hecho de que todos puedan hablar y dar su opinión, sino por el hecho de que la ciudad es administrada en el interés general”. [61] Así, la Parrehsía se perfila como mecanismo al servicio del interés general.

Consecuentemente, en esa línea, podría hablarse de una mala Parrehsía, como explica Foucault, cuando cualquiera pueda hablar y exprese una opinión corriente, con la que se degenere el sentido de la verdad: “que todo el mundo pueda hablar, no significa que todo el mundo pueda decir la verdad”.[62]

---

60 Tucídides, *Histoire de la guerre du Péloponnese*, op. cit., libro II, cap. 37, p. 120, citado por Michel Foucault, *El gobierno de sí y de los otros.*

61 Michel Foucault, *El gobierno de sí y de los otros,* Fondo de Cultura Económica de Argentina, SA, Buenos Aires, Argentina, 2009. Pag. 188

62 Ibid. Pag. 194.

Por ello, Platón va a criticar la noción de Parrehsía que implica la libertad (eleuthería) de la democracia, señalando que, además de la libertad de hablar, la Parrehsía permite la libertad irrestricta para actuar, convirtiendo a cada individuo en una unidad política independiente del interés general y librada a sus deseos.[63] Como semilla de una situación de anarquía, la mala Parrehsía vendría a constituir todo lo contrario al discurso verdadero: el discurso falso.

Frente a ello, Platón va a plantear el uso "correcto" de la Parrehsía, asociándola con el orden que requiere la organización de la ciudad, que, para funcionar, a su vez necesita de algo vital, la autoridad.

Pero se trata de una autoridad que se ejerza de tal forma que quienes obedecen no sólo acepten la obediencia de buen grado, sino la pidan. Obedezcan porque quieren obedecer, porque creen que es necesario obedecer y porque reconocen la capacidad de unos para dar órdenes, que deben ser obedecidas por los otros.

En ese plano, según Foucault, la Parrehsía significa para el filósofo griego "el discurso verdadero que alguien debe pronunciar en la ciudad para convencer a los ciudadanos de la necesidad de obedecer".[64]

Así, la organización política, en la lógica platónica, debe ser construida en torno a los virtuosos, aquellos que pueden ver el sol fuera de la caverna, dotados de la palabra para percibir el bien y decir la verdad. En función de un proyecto de sociedad bajo el gobierno de la razón, que supere la aritmética de la oligarquía, "es decir la desigualdad del deseo, el apetito sin medida que hace girar a las almas vulgares en el círculo del placer."[65] Para instituir un orden basado en la geometría "que, en pro de la armonía común, establece la proporción de las partes de la cosa común poseídas por cada parte de la comunidad según la cuota que ésta aporta al bien común."[66]

En esa perspectiva, Platón establece que cada individuo tiene una

63 Ibid Pag. 209.

64 Ibid. Pag. 216.

65 Jacques Ranciere, *El Desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, Argentina, 1996. Pag. 30.

66 Ibid. Pag. 19.

función que cumplir y, que, consecuentemente todos tienen un rol asignado, imprescindible para el funcionamiento correcto, ordenado y armónico de la organización política o de la comunidad.

Afirma que se le ha dotado a cada uno una capacidad para ejercer una función; cada ser tiene una tarea asignada, por tanto debe desempeñar solamente un oficio o un arte, puesto que “cuando más, mejor y más fácilmente se produce es cuando cada persona realiza un solo trabajo de acuerdo con sus aptitudes, en el momento oportuno y sin ocuparse de nada más que de él.”[67] Así, el zapatero sólo debe dedicarse a confeccionar zapatos, pues es quien mejor puede hacerlo en beneficio de la comunidad (es quien puede ver mejor las ideas originales en torno al zapato).

En coherencia con ello, el mal para Platón, según Ranciere, “Es que en la Asamblea del pueblo, cualquier zapatero o herrero puede levantarse para dar su opinión sobre la manera de pilotear esos navíos o construir esas fortificaciones y, más aún, sobre la manera justa o injusta de utilizarlos para el bien común. El mal no es el siempre más sino el cualquiera, la revelación brutal de la anarquía última sobre la que descansa toda jerarquía.”[68]

Eso es lo que Jacques Ranciere denomina como un reparto de lo sensible: un reparto ordenado de las funciones, los lugares y los tiempos, que responde a un sentido discursivo (que a su vez tiene que ver con las percepciones en torno al mundo).[69] Es un reparto de la palabra, que define quienes pueden hablar, en función del lugar, tiempo y espacio que ocupan; de tal manera que las palabras colocan a los cuerpos en un lugar, bajo una función y un tiempo.

“Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes, porque *no tienen el tiempo* de dedicarse a otra cosa que su trabajo.

---

67 Platón, *La República*, Ediciones Altaya SA, Barcelona, España, 1997. 370 c

68 Jacques Ranciere, *El Desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, Argentina, 1996. Pag. 16.

69 Jacques Ranciere, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética,* Herder Editorial, S.L., Barcelona, 2009.

No pueden estar en *otro sitio* porque *el trabajo no espera*."[70]

Entonces, lo que hace Platón, como manifiesta Ranciere, es correlacionar la distribución jerárquica de los cuerpos con la participación desigual en el poder común (entre los hombres de la palabra y los hombres del ruido).

Según Ranciere, sobre esa base se generan las relaciones de subordinación: "La dominación se genera siempre en la idea de una diferencia sensible, en la idea de que hay personas que no hablan verdaderamente, o que no hablan más que para expresar el hambre, la cólera y cosas así."[71]

Por ello, dicha desigualdad no sólo se presenta en el modelo de organización política que plantea Platón, sino también en la propia democracia de la polis griega.

Respecto a las propiedades que se reconocen inicialmente en quienes hacen parte de la comunidad griega, Ranciere afirma que "Aristóteles enumera tres: la riqueza de los pocos (los oligoi); la virtud o la excelencia (areté) que da su nombre a los mejores (aristoi); y la libertad (la eleutheria) que pertenece al pueblo (demos)."[72]

Y sobre ellas y las relaciones que establecen entre sí, indica que en realidad se trata de un reparto aparente, que encubre el verdadero reparto, pues la propiedad que se le atribuye como propia al pueblo, en realidad no le es propia: la libertad es una propiedad compartida por los tres tipos de actores. Lo que sucede es que a quienes no tienen ninguna propiedad -ni méritos, ni riquezas- se les asigna una propiedad que es compartida por todos, la libertad. Pero en el fondo continúa operando el verdadero reparto, en el que prima una jerarquía basada en el mérito y la riqueza.[73] Es más, luego de que queda abolida la esclavitud por deudas y se amplía la libertad, los hombres

70 Jacques Ranciere, *El reparto de lo sensible*, LOM Ediciones, Santiago de Chile, 2009. Pag. 9

71 Ibid. Pag. 103.

72 Jacques Ranciere, *El Desacuerdo,* Ediciones Nueva Visión SAIC, Buenos Aires, Argentina, 1996. Pag. 19

73 Ibid. Pag. 22

que pertenecen al pueblo, ven con gratitud que se les asigne ésta, con la que, a pesar de no contar con ninguna otra propiedad frente a los que poseen méritos y riquezas, se sienten supuestamente iguales.

Sin embargo, como reitera Ranciere, continuará operando un reparto de lo sensible, que asignará un lugar subordinado al pueblo, que no cuenta con la palabra para participar de la política en la polis griega, pues se encuentra ocupado cumpliendo su funciones específicas.

Por ello Ranciere habla de una distorsión en el reparto de lo común, en virtud de la cual los que no tienen parte, tienen una parte: la palabra hegemónica les asigna una supuesta parte a los que en realidad no tienen parte.[74] Se trata de aquellos que en el reparto han sido confinados a permanecer invisibles y silenciados (en el reino de la falta de cualidades), pues no pueden acceder a la palabra para participar en la esfera del poder, no obstante sienten que, pese a no contar con nada, tienen algo fundamental (la libertad); cuando en realidad ser portadores de una propiedad de todos, significa no ser propietarios de nada (una propiedad vacía), como señala Ranciere.

Esta distorsión (inmemoriable) en el reparto de lo común, encubridora de la dominación, será el motor que de vida a la política, entendida por Ranciere como el litigio permanente en torno a lo común, una lucha entre dos mundos perceptivos, "un asunto estético, una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible.[75] O lo que se podría llamar la lucha por tomar la palabra, ya que las palabras colocan a los cuerpos en un lugar y en un tiempo. [76]

74 Ibid.

75 Jacques Ranciere, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética,* Herder Editorial, S.L., Barcelona, 2009. Pag. 198.

76 Ibid.

Ninguna cosa sea donde falta la palabra

Como Michel Foucault afirma, el discurso no es un mero instrumento para tomar el poder, "sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse"[77] Es el objeto del poder. Quien lo controla, controla al cuerpo social.

En consonancia, Juan Pablo Arancibia señala, por ejemplo, que la polis griega no representa sólo un espacio físico, sino sobre todo un espacio simbólico y discursivo, donde la palabra es el eje central en torno al que se constituye la comunidad política.[78]

"El sistema de la *polis* implica, ante todo, una extraordinaria preeminencia de la palabra sobre todos los otros instrumentos del poder. Llega a ser la herramienta política por excelencia, la llave de toda autoridad en el Estado, el medio de mando y de dominación sobre los demás"[79]

Vernant señala, sin embargo, que se trata de aquella palabra envuelta en argumentos respecto a la verdad y al bien común. Aquella palabra que se desenvuelve en el debate antitético en el ágora, en medio de una dinámica que conduce a la verdad. Y que hace del arte político un ejercicio del lenguaje.

Todos estos autores conciben a la palabra no como un mero instrumento de comunicación, portador de un significado, sino como algo que va más allá incluso del rol de los "verdaderos performativos" que identifica Eliseo Verón, al afirmar que el "decir es hacer" cuando en ciertos casos pronunciar algunas fórmulas lingüísticas conduce inexorablemente a un determinado resultado material.[80]

---

77 Michel Foucault, *El orden del discurso*, Tusquets Editores, SA, Barcelona, España. Pag. 15.

78 Juan Pablo Arancibia, Comunicación política, Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 2006.

79 Jean-Pierre Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*, Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, Argentina. Pag. 61.

80 Eliseo Verón, *La semiosis social*, Editorial Gedia, SA, Barcelona, España, 1993. Pag. 176

Ya Hegel decía que por medio del nombre (la palabra que se le asigna a algo) el objeto nace. "Esta es la primera fuerza *creadora* que ejerce el espíritu. Adán les puso nombre a todas las cosas; tal es el derecho soberano y primer toma de posesión de la naturaleza entera o su creación a partir del Espíritu".[81]

Resulta, en una primera aproximación a la lectura de Martin Heidegger al respecto, que el instrumento que teje nuestro mundo es el lenguaje. Este, lejos de ser una herramienta que refleje la realidad, es un aparato que produce la realidad, que crea el mundo con sus poderosas funciones performativas.

En las conferencias "La esencia del habla"[82], Heidegger aborda la experiencia con el habla, a partir de la reconstrucción de la propia experiencia que sostiene el poeta Stefan George con el habla.

Toma para ello el poema de George denominado "La palabra" y se concentra, de partida, en el último verso, que dice así:

Ninguna cosa sea donde falta la palabra

Heidegger sostiene entonces que "Solamente cuando se ha encontrado la palabra para la cosa es la cosa una cosa. Sólo de este modo es."[83] Ninguna cosa es donde falta su nombre o la palabra para nombrarla, lo que quiere decir que "Solamente la palabra confiere el ser a la cosa."[84]

La experiencia que lleva a George a dicha constatación se encuentra en la primera parte del poema. Según la interpretación de Heidegger, se presenta así:

Cuando el poeta se siente invadido por algo que quiere decir, busca incesantemente la palabra para ello, para nombrarlo y darle vida. La busca en una fuente cuya función es justamente la de proveer las palabras *disponibles* para nombrar las cosas. Y, luego de encontrar

81 GWF Hegel, *Filosofía real*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2006. Pag. 225

82 Martin Heidegger, Conferencias La esencia del habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002.

83 Ibid. Pag. 122

84 Ibid. Pag. 123

la palabra entonces recién puede expresar aquello que quería decir y convertirlo así en poema.

La fuente no le pertenece al poeta, no es su creación. Pero debe acudir a ella, pues ahí reposan las palabras disponibles para nombrar a las cosas. Por tanto, sólo la palabra disponible (que se encuentra en la fuente) confiere el ser a las cosas.

Y es que, como señala Heidegger al citar a Aristóteles, las palabras bajo esa lógica son signos y estos son los padecimientos del alma (el lugar que alberga la razón). Son las ideas del mundo inteligible de Platón, ideas que confieren el ser a los objetos del mundo visible. "Los nombres son palabras que representan. Presentan lo que ya es a la representación. Por el poder de la representación (*Darstellung*) los nombres atestiguan su decisiva soberanía sobre las cosas".[85] Por ello, en el poema, según Heidegger, las expresiones "nombre" y "palabra", más allá de meros signos, asumen el sentido de un mandato, bajo la orden. [86]

Se trata del sistema de representación, donde se concibe a la esencia de los objetos a partir de las ideas o conceptos, que se constituyen al mismo tiempo en representaciones. Se trata del pensamiento, o más bien, de una forma de pensamiento que acuñó la filosofía, en especial desde Sócrates, Platón y Aristóteles. Aquí, como aclara, Heidegger la esencia es entendida, a partir de Platón, como el fundamento, y, por lo tanto, representar la esencia es el rasgo fundamental del pensamiento. [87]

Recordemos a Platón, cuando dice que sólo quien procede sabiamente puede ingresar a la región inteligible, al territorio del pensamiento, para ver las ideas a la luz del sol, para ver la verdad. Y que para ello es necesario un proceso lento de formación, entendido por

---

85 Martin Heidegger, Conferencia La palabra, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002. Pag. 167

86 Martin Heidegger, Conferencia El camino al habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002. Pag. 122

87 Martin Heidegger, Conferencia El habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002. Pag. 9

Heidegger como el proceso de educación, donde se graba y dirige en función de los conocimientos, o, lo que sería lo mismo, donde se graba y dirige en función de las representaciones.

Entonces, al lenguaje como punto de partida de la representación remiten, por tanto, todas las representaciones, la del individuo, la de la comunidad, la de la naturaleza y la del cosmos. Pero, no es que el lenguaje, de manera pasiva, represente al mundo ante el hombre, más bien, el lenguaje es el mundo donde se representa al hombre. Es a través de las palabras que el hombre ve y siente el mundo.

Sin embargo, como señala el propio Heidegger, "La esencia del habla, considerada desde esta perspectiva, aún no revela el despliegue del habla", el modo en el que el habla esencia.[88]

Y es que al intentar mostrar algo a través de otra cosa (una palabra) que lo representa, se procede a encubrir, "poner una cosa delante de otra (en el modo del hacer-ver), y de este modo hacerla pasar por algo que ella no es." Significa presentar un "ser falso" de esa cosa.[89]

Por ello, Heidegger indica que en realidad lo que sucede a George en el poema, en un primer momento, es que el poeta descubre la relación entre la palabra y las cosas, en tanto cosas. Es decir, la palabra concebida también como una cosa y el habla entendida como cosa, consecuentemente. Lo que lleva a que el hombre se sitúe por encima de ambas, en un movimiento que intenta subordinarlas, atraparlas, darles una forma y un sentido.

Esta distorsión en realidad es la distorsión central que constituye un punto de partida fundamental para el pensamiento forjado por la filosofía desde su nacimiento en la Grecia clásica.

Se trata de la concepción distorsionada del logos (λ□γος):

"Si afirmamos que λ□γος significa fundamentalmente "decir", esta traducción literal sólo cobrará plena validez en virtud de la deter-

88 Martin Heidegger, Conferencia El camino al habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002. Pag. 185

89 Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Santiago de Chile. Pag. 42

minación de lo que significa el decir mismo. La historia ulterior de la significación de la palabra λ□γος y, sobre todo, las múltiples y arbitrarias interpretaciones de la filosofía posterior, encubren constantemente la genuina significación del decir, que es suficientemente palmaria. λ□γος se "traduce", y esto significa siempre se interpreta, como razón, juicio, concepto, definición, fundamento, relación."[90]

Heidegger afirma que el decir, "significa: mostrar, dejar aparecer, dejar ver y oír".[91] El decir en ese sentido se constituiría en la esencia del habla y de la propia palabra. Pero, la palabra y el habla en la lógica representacional, bajo el imperio del logos, no coinciden con el decir entendido de esa manera.

Por ello, Heidegger señala en la Doctrina de la verdad según Platón[92], que en la alegoría de la caverna se constituiría una experiencia que permite desocultar la verdad, que, sin embargo, es la imposición de otra esencia del desocultamiento y, por tanto, de la verdad. Según Heidegger la palabra en griego que indica desencubrimiento se traduce por verdad. "Y "verdad" significa, para el pensamiento occidental –desde hace ya larguísimo tiempo–, concordancia de la representación pensante con la cosa".[93]

En el pensamiento tras la alegoría de la caverna, la idea es la que engendra la verdad. Ella es la que aparece. "La "idea" es aparecer puro, en el sentido de la expresión "el Sol aparece". La idea no está para hacer "aparecer" (detrás de sí) otra cosa; ella misma es lo apareciente; sólo le importa su propio aparecer."[94] Por tanto, en esa línea, la esencia de las cosas no está en las cosas, sino en la idea sobre las cosas.

Mas, en realidad, aclara Heidegger, como originalmente idea se re-

90 Ibid. Pag. 41

91 Martin Heidegger, Conferencia El camino al habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002. Pag. 187

92 Martin Heidegger, *Doctrina de la verdad según Platón*, edición electrónica, www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, Santiago de Chile.

93 Ibid. Pag. 8

94 Ibid. Pag. 12

fiere al aspecto, entonces lo que muestra la idea del ente en sí es sólo el aspecto, mientras que la esencia que muestra no correspondería al ente. A pesar de ello, la esencia de la idea es mostrar la esencia de los entes, aunque ésta no sea la de éstos.

Cada idea remite a una idea mayor, representada por el sol en la historia de la caverna. A su vez, el sol se corresponde con el bien, entendido no como valor, sino como lo bueno, en el sentido de lo útil y de aquello que sirve. Cada idea, al colocarse en sintonía con esa definición, debe expresar la utilidad de cada ente. Ese sería el principio esencializador que otorga su ser a los entes.

Bajo el imperio del logos, entonces, el decir es el decir de las ideas, las que encapsulan las cosas en conceptos, que se constituyen en función de la razón, la que responde al bien como utilidad. Convirtiéndose, al mismo tiempo, en juicios verdaderos o falsos.

Ahora, como se narra en la alegoría de la caverna, para lograr acceder a las ideas es necesario ponerse en camino o lo que llama Heidegger "mirar rectamente":

"La verdad, en cuanto desencubrimiento, dejará de ser el rasgo típico del ser mismo; la verdad será, en virtud de su subyugamiento a la idea, rectitud, —futura característica de conocimiento de un ente.

Desde este momento se dará una tendencia hacia la "verdad" en el sentido de rectitud del mirar y de la posición de la mirada.

Desde este momento, en todas las actitudes fundamentales respecto de un ser cualquiera resultará decisivo aprender a mirar rectamente hacia ideas."[95]

Para mirar rectamente hacia las ideas es necesario pasar por un proceso de formación, que apunta a grabar y reproducir según una forma. Se trata, por tanto, de representar los entes a la luz de las ideas. Por ello, Heidegger hace hincapié en los movimientos donde tras liberarse de las cadenas, aún dentro de la caverna y tras salir a la superficie, ya fuera de ella, los hombres aprenden a mirar las cosas, acercándose, bajo la lógica platónica, cada vez más al ser desencubierto.

95 Ibid. Pag. 18

De esa forma, el mirar recto hacia las ideas, para acceder a la esencia de los entes, constituirá para Heidegger la mutación en la esencia de la verdad. Esta ya no significará desencubrimiento de la esencia de los entes, sino acceso a la esencia de las ideas. O, un modo distinto (falso) de desencubrimiento, donde el lenguaje decide qué es lo comprensible y lo incomprensible.

En esa perspectiva, "La "filosofía", que propiamente con Platón comienza, tendrá en adelante el carácter de lo que posteriormente se denominará *metafísica*."[96] Y la acción del hombre quedará enmarcada y aprisionada en lo que llama Heidegger el "pensar calculante", caracterizado por contar, cuantificar y calcular en función de una estructura ya establecida y con unas determinadas finalidades. "El pensar calculador no es un pensar meditativo; no es un pensar que piense en pos del sentido que impera en todo cuanto es."[97] Busca siempre nuevas posibilidades, pero dentro de la lógica representacional del logos.

En ese marco, se impondrá un modo de "hacer aparecer", el de la "técnica", que se constituye en la racionalidad de reproducción de la representación. En "La pregunta por la técnica" Heidegger señala que ésta es un modo del hacer salir de lo oculto, en tanto medio para unos fines.[98]

Según Giorgio Agamben[99] el hacer aparecer tiene una de sus modalidades (la técnica) en aquella producción del hombre que no tiene ni su principio ni su fin en sí misma, pues, sirve como utilidad para otra. Si recordamos a Heidegger cuando señala, respecto al pensamiento platónico, que la esencia del sol -como idea suprema- se encuentra en el bien, en el sentido de utilidad, se podría concluir que la técnica hace aparecer reproduciendo las ideas en función de una

---

96 Ibid.

97 Martin Heidegger, *Serenidad*, http://www.heideggeriana.com.ar/textos/serenidad.htm, Heidegger en castellano, versión electrónica.

98 Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica,* http://www.heideggeriana.com.ar/textos/tecnica.htm, Heidegger en castellano, versión electrónica.

99 Giorgio Agamben, *El Hombre sin contenido*, Ediciones Altera, Barcelona, España, 2005. Pag. 98

utilidad para el hombre. Y, como afirma en la “Carta sobre el humanismo”, al abordar la esencia del actuar: “Sólo se conoce el actuar como la producción de un efecto, cuya realidad se estima en función de su utilidad”.[100]

Es así, de esa forma, que, según Heidegger afirma en Serenidad, el hombre se encuentra caído en servidumbre a la técnica, como principal modo de reproducción de la palabra (logos), la que ya en sí es una reproducción. De aquella palabra que constriñe y aprisiona la libertad, ya que, como afirma Maurice Blanchot:[101]

“Cada palabra es violencia, una violencia mucho más temible cuanto más secreta es; es el centro secreto de la violencia, violencia que se ejercita sobre aquello que la palabra nomina y puede nominar sólo privándolo de la presencia, y ello, como se ha visto, significa que cuando hablo habla la muerte (esta muerte que es poder)”

El hombre se comporta como si fuera el forjador y el dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre.[102]

---

100 Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo,* http://www.heideggeriana.com.ar/textos/carta_humanismo.htm, Heidegger en castellano, versión electrónica.

101 Roberto Esposito, *Confines de lo político*, Editorial Trotta SA, Madrid, España, 1996. Pag. 143

102 Martin Heidegger, *Poéticamente habita el hombre*, Traducción de Eustaquio Barjau, en Conferencias y artículos, SERBAL, Barcelona, España, 1994.

Capítulo 2

El mundo de la poesía

Sin embargo, según Heidegger, la verdadera experiencia que le acaece al poeta George con el habla, cuando en el final del poema “La palabra” pronuncia el verso “Ninguna cosa sea donde falta la palabra”, no es aquella que opera bajo el orden del logos, la representación y la metafísica, sino todo lo contrario.[103]

En el primer momento del poema, la palabra es entendida como cosa, imprescindible para hacer de cada cosa una cosa, para otorgar el ser a las cosas. Pues, el poeta siempre encuentra en la fuente la palabra para nombrar a las cosas y hacerlas aparecer en su poesía:

Sueño o prodigio de lejanía
Al borde de mi país traía

Esperando a que la Norna antigua
En su fuente el nombre hallara -

Después fuerte y denso lo pude asir
Ahora florece y por la región reluce…

Pero, en el segundo momento del poema ocurre algo totalmente distinto:

Un día llegué de feliz viaje
Con joya delicada y rica

Buscó largamente e hízome saber:
“Sobre el profundo fondo nada así descansa”

103 Martin Heidegger, Conferencias La esencia del habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002.

Entonces de mi mano se escapó
Y nunca el tesoro mi país ganó…

Así aprendí triste la renuncia
Ninguna cosa sea donde falta la palabra.

La fuente que provee de las palabras no encuentra la palabra para nombrar a la joya delicada y rica, que el poeta requiere nombrar. Pero, ¿a qué se refiere George con la joya delicada y rica, para la que no encuentra nombre? ¿Qué puede ser aquello que no puede ser nombrado?

"¿Se refiere, acaso, el poeta con la "rica y delicada joya" a la palabra misma? En este caso, Stefan George, con la intuición poética de que la palabra misma no es una cosa, le habría pedido a la Norna que le diera la palabra para la joya, es decir para la palabra. Pero la diosa del destino le hace saber: "Sobre el fondo profundo nada así descansa."[104]

Y es que como señala Heidegger, para el poeta en realidad palabra y cosa son diferentes, es decir la palabra no es una cosa. Es más, ni el habla, el decir y el ser son cosas. Y si no son cosas, entonces no se pueden representar. Y al no poder representarse, la palabra hegemónica -como logos- deja de tener sentido, en tanto concepto, razón, juicio, fundamento, etc. Y, por lo tanto, el mirar rectamente hacia las ideas deja de ser la forma de ver válida.

En esa experiencia poética el poeta renuncia a la palabra en su lógica representacional, pero, en su lugar, no es que la palabra quede arrojada al vacío de la mera nada.

"Este reino distinto de la palabra se hace ver súbitamente ante el poeta. Al mismo tiempo, sin embargo, la palabra que así reina, se halla ausente. Por esto se escapa la joya. Pero no se desintegra de ningún modo en la nada. Permanece como un tesoro si bien nunca podrá el poeta resguardarlo en su país."[105]

104 Ibid. Pag. 142

105 Martin Heidegger, Conferencia La palabra, en *De camino al habla*, Ediciones del

El poeta sale del círculo, pero no renuncia a la palabra, la que no obstante se halla ausente. Está dicha, pero no nombrada. Y, para escucharla, se requiere salir del régimen de la metafísica, dejando de lado el método, las causas y las finalidades que impone la ciencia.

En los versos finales del poema el poeta no renuncia a la palabra, sino que aprende (la renuncia) que no se requiere nombrar para hacer que algo exista. "El poeta debe abandonar la exigencia de que, con toda seguridad y a demanda suya, le sea dado el nombre para lo que él ha puesto como verdaderamente existente"[106]

De acuerdo a Heidegger, el habla como la casa del ser es ante todo una escucha que lleva a ponerse en camino. Y si la esencia del habla es el decir, como una escucha, es necesario prestarle oído al habla de la esencia, que no puede ser otra cosa que lo opuesto a la palabra como representación, es decir: el silencio.

Fuera del orden representacional, aparece entonces otro reino de la palabra, abierto, indeterminado y libre. Donde el decir ya no surge como hacer aparecer, sino como dejar aparecer. Allí la palabra y el ser no pueden ser representados. Y consecuentemente tampoco el pensamiento y la política.

Se trata de otra estética política, entendida por Ranciere como "una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible."[107] De las percepciones y de las funciones, de la participación y de la construcción de lo común.

Una reconfiguración de todos los conceptos, a partir de otra concepción de la palabra. Donde nociones como la razón, el bien, la virtud y otros dejan de operar. Donde el alma y cuerpo ya no se contraponen. Donde las jerarquías, de igual modo, quedan superadas. Donde el conflicto convive con el orden en una dinámica inacabable. Y donde la comunidad no se articula en función de unas utilidades y un sentido teleológico.

Serbal, Barcelona, España, 2002. Pag. 169.

106 Ibid. Pag. 169.

107 Jacques Ranciere, *El tiempo de la igualdad. Diálogos. Sobre política y estética,* Herder Editorial, S.L., Barcelona, 2009. Pag. 198.

Una estética política que abre la posibilidad de abolir las diferencias en el reparto de lo común, es decir de aquellas diferencias centrales entre los hombres, las que, a decir de Ranciere, dan vida a la política desde tiempos inmemoriales. Y que han dado vida a la dominación.

Se trata en definitiva de otra visión del hombre en torno al mundo, a la naturaleza y a sí mismo y, en esa perspectiva, respecto a las relaciones entre los hombres a la hora de construir lo común. Y es que como señala Lewis Rowell "La palabra "estética" viene del griego y significa "percibir, conocer, aprehender con los sentidos".[108]

La música

Heidegger señala que el poeta George vive la experiencia de la renuncia cantando, en ese caso cantando el poema La Palabra, que conforma la última parte de un conjunto de poemas bajo el título justamente de El Canto.[109]

El poeta se aleja del orden representacional de la palabra cantando. Heidegger presenta así un entrelazamiento fundamental, entre la poesía y la música. Pero se trata, como explica Lewis Rowell, de una articulación que une verso, danza, actuación, ritual, liturgia con el canto y el sonido.[110]

En Introducción a la filosofía de la música, Rowell señala que "Se suele explicar a la palabra *mousike* como un derivado del término colectivo para las Musas, las nueve hijas de Zeus y Mnemosyne (memoria), que eran consideradas dadoras de inspiración y patronas de las distintas artes. Calíope ("Hermosa voz") es la musa de la poesía épica y se la representa con una tablilla y un punzón; Clío ("celebrar") es la musa de la historia y se la retrata, con un baúl de libros; Erato ("encantadora") es la musa de la poesía elegíaca y su instrumento es la lira; Euterpe ("deleite"), la musa de la poesía lírica y la

108 Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música,* Editorial GEDISA S.A., Barcelona, España, 2005. Pag. 15.

109 Ibid. Conferencia La Palabra, en *De camino al habla*. Pag. 170.

110 Ibid. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música.*

canción, lleva una flauta; Melpómene ("coro") es la musa de la tragedia y se la muestra con una máscara trágica; Polihmnia ("muchas canciones"), la musa de la poesía sagrada, no tiene símbolos especiales; Terpsícore ("el encanto de la danza") es la musa del canto coral y la danza y, como Erato, lleva una lira; Talia ("festividad"), musa de la comedia, usa una máscara cómica; y a Urania ("celestial"), musa de la astronomía, se la muestra con una vara y un globo."[111]

Las musas inspiran al hombre a manifestarse entonces. Rowell afirma que muchos pensadores coinciden en el poder de la música para conmover al hombre, exaltar o aplacar sus pasiones y estados de ánimo, así como suscitar imágenes y asociaciones. Cita a Susanne Langer, quien afirma que existe una suerte de correlación entre las estructuras tonales de la música y las formas del sentimiento humano.

De la misma forma, cita a Damón de Atenas, quien expresa que "El canto y la danza surgen necesariamente cuando se conmueve de alguna forma el espíritu; canciones y danzas libres y bellas crean un alma semejante y la especie opuesta crea una especie de alma opuesta". [112]

Señala que los griegos le asignaban una suerte de función terapéutica a la música, para tratar diferentes patologías; así como mecanismo que propicia la catarsis, para que luego de despertar alguna emoción fuerte permitir una descarga o liberación.

Además, sostiene que para Platón la música era capaz de forjar el carácter no sólo del ciudadano, sino del estado y que en ese sentido podía ser útil o, por el contrario, muy peligrosa. Pues, en criterio del filósofo aquella música que no condice con las leyes de la ciudad puede introducirse inadvertidamente en las tradiciones y prácticas, hasta que altera y trastorna el orden y la armonía reinante.

En el mito de Orfeo se aprecia de una manera aún más nítida el poder de la música:

Orfeo, hijo de Calíope (hermosa voz) una de las musas, tocando la

---

111 Ibid. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música*. Pag. 47.

112 Ibid. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música.* Pag.58.

lira o la cítara (un instrumento de nueve cuerdas que inventó en honor a las nueve musas) era capaz de fascinar con su música a quien se topase en el camino. Con ella enamoró a Eurídice, conmovió a los dioses, sosegó a las más temibles fieras e hizo florecer a los árboles.

"Orfeo como cantor/profeta, capaz de encantar a los animales y desenraizar a los árboles con su música, simboliza el primitivo sentimiento humano de unidad con la naturaleza."[113] Mediante la música, Orfeo puede conectarse con los otros hombres, los animales, las plantas y las divinidades, superando la separación proveniente de una visión antropocéntrica que ubica al hombre por encima de todo lo demás.

Es tan poderosa la música de Orfeo que con ella puede lograr lo que parecía imposible, ingresar al inframundo, al reino de los muertos, para rescatar y volver con su amada Eurídice, tras su muerte. Allí después de abrirse camino con la música, atenuando los tormentos característicos del lugar, logra sosegar al guardián de ese oscuro reino, una bestia incontrolable de tres cabezas. Para finalmente, tras conmoverlos, conseguir que los propios dioses del inframundo, le permitan a su amada retornar al mundo sobre la superficie.

La música presenta pues, desde la mirada de Rowell, un lenguaje que permite una poderosa conexión de los sentimientos y percepciones con el pensamiento, en una sola dinámica. Pero, cómo dice Heidegger un lenguaje no de signos que representan, sino de señas que se vislumbran.

Por ello, los principios o valores que identifica Rowell a continuación, como aquellos rectores de la música según los griegos, podrían constituirse más bien en todo lo contrario en el plano de otra estética política no metafísica.

Es decir:

La armonía que aparece en primer lugar, tiene que ver, a partir de la capacidad de la música de conciliar y unir a los contrarios, con armonizar los opuestos en función de un orden. Y, esta noción, re-

---

113 Ibid. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música.* Pag. 69.

conoce Rowell, se encuentra íntimamente relacionada con doctrinas pitagóricas, que conciben incluso al universo como una escala musical-matemática. Un orden, cuya unidad, los números, establecen relaciones entre sí, y proporcionan así la armonía. "Esto empieza a parecerse más a la ciencia que al arte, y la doctrina griega de la armonía se asocia directamente con números, relaciones, proporciones y con la acústica."[114]

De la misma forma, manifiesta que Platón en La República plantea la cuestión de la armonía como un sistema donde todos los engranajes deben cumplir su rol en perfecta sincronía. Y es que la ciudad estado necesita armonía para funcionar óptimamente, el orden que tiene en mente requiere de una organización que funcione armónicamente.

Todo ello no sería otra cosa que los opuestos se sometan al orden, donde las partes tengan asignado un papel a cumplir de manera ordenada, tal como plantea Ranciere cuando se refiere al reparto de lo sensible y las distorsiones que éste presenta o encubre a partir de la palabra.

Pero, además, por otro lado, como los números que dan vida a las proporciones matemáticas, son finalmente signos que representan (o construyen) la realidad, entonces nos encontramos ante una noción, la armonía, que pertenece al orden del discurso representacional, a la palabra bajo el manto de la metafísica.

Otro de los valores que identifica Rowell es la belleza. Sobre ella afirma que "Aunque los autores griegos adoptaron varias posiciones sobre lo que significa *kalon* (palabra griega referente a belleza), por lo general estaban de acuerdo en cuanto a sus propiedades: orden, medida, proporción (en cosas complejas como un templo, estatua u oda); y unidad, simplicidad, regularidad (en colores, formas y tonos). Una obra de arte compleja debía ser *cognoscible* (medida, limitada, factible de ser atrapada por los sentidos), *bien dispuesta* (con sus partes ordenadas con claridad y de manera adecuada) y *simétrica* (proporcionada, armoniosa, con un balance de parte a parte, forman-

114 Ibid. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música.* Pag. 49.

do un todo unificado). El mal arte era resultado del desorden, de la falta de definición o de proporciones adecuadas."[115]

La descripción de dichas propiedades es elocuente, pues permite advertir con facilidad que nuevamente, al igual que en el caso de la armonía, se trata de una noción, la belleza, encuadrada en el discurso representacional. Donde orden, medida, proporción y simetría operan como representaciones sembradas en el mundo inteligible. Por ello, como dice Rowell, para Platón la belleza absoluta es una idea, que no se puede conocer mediante los sentidos, sino a través de la mente.

La mimesis, entendida como imitación, también aparece como uno de los valores fundamentales, de acuerdo a Rowell. Quien parafraseando a Aristóteles (Poética, 1448b) señala que "En cuanto al origen del arte poético como un todo, es lógico que dos causas le hayan dado entidad, ambas enraizadas en la naturaleza humana. Son: 1) el hábito de imitar es congénito en los seres humanos desde la niñez... y también lo es 2) el placer que todos los hombres obtienen en las obras de imitación."

Desde esa mirada, el sentido de las artes y entre ellas la música es imitar, en correlación con una supuesta naturaleza humana diseñada para imitar y sentir placer ante la imitación. Según Tatarkiewick, citado por Rowell, la noción de la mímesis fue entendiéndose como: expresión de la realidad interna, imitación de la naturaleza, copia de la apariencia de las cosas e imitación de la naturaleza humana.[116]

En cualquiera de las variantes de la noción de mímesis, se advierte que prima la lógica de la representación, puesto que se trata de reproducir un modelo previamente establecido, ya sea el interior humano o un paisaje de la naturaleza. Y, por lo tanto, nuevamente constatamos que, al igual que los anteriores, éste valor de la música, más o menos aceptado por los griegos, responde al discurso representacional y no a una otra estética política.

---

115 Ibid. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música.* Pag. 54.

116 Ibid. Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música.* Pag. 57.

Se observa así que dichos valores o principios se constituyen entonces en antagónicos con aquel reino de la palabra que descubrió el poeta George en el poema La Palabra.

Un mundo mítico-poético

En su obra El Nacimiento de la Tragedia Friedrich Nietzsche, tomando las figuras de los dioses griegos, identifica dos instintos fundamentales que expresan entre sí una antítesis de visiones en torno al arte: lo apolíneo y lo dionisiaco. [117] La propia historia es el desenvolvimiento de esta tensión. [118]

Apolo, dios de la apariencia, del arte figurativo y escultórico, representa la belleza, el orden y la apariencia. En tanto que Dionisos, conocido como el dios del vino, de los placeres y las orgías, representa el caos, la pasión y la fiesta. Al primero le correspondería el estado fisiológico del sueño, mientras que al segundo el estado de la embriaguez.

"El sueño es aquel estado, a través del cual el hombre crea imágenes. En el sueño, el hombre es un artista completo produciendo "La bella apariencia de los mundos oníricos, (...), -lo cual- es el presupuesto de todo arte figurativo". En este estado el hombre se regocija con la contemplación neta y precisa de las imágenes; de ahí que la producción de la obra de arte apolínea sea una re-producción de tal o cual imagen, que entre mayor sea su precisión, más bella será."[119]

Por otro lado, Nietzsche señala que en el estado de la embriaguez asciende desde el fondo más íntimo del ser humano un éxtasis delicioso, por el que asoma la esencia de lo dionisíaco…

---

117 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf

118 La obra se refiere a visiones del arte, pero en realidad se extiende a visiones de la vida, se afirma que la propia historia es el desenvolvimiento de la antítesis entre lo apolíneo y lo dionisíaco.

119 En *Ecce Homo*, Friedrich Nietzsche; EDIMAT LIBROS, Madrid; Estudio preliminar de Enrique López Castellón, y traducción de Francisco Javier Carretero Moreno; p. 98 (citado por Raúl Madrid Meneses, *El Estado de embriaguez en Nietzsche*, http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/madrid_r/html/index-frames.html)

"Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisíacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. "[120]

El hombre sale de sí mismo, supera las barreras y rompe el principio de individuación que lo separaba de la naturaleza y de los otros hombres; se olvida de lo subjetivo y las abstracciones de las ideas, en suma de la representación del hombre que se ha construido en su mente, y así se reconecta y vuelve a sentir.

Así, según Nietzsche, se produce una transformación mágica dionisíaco-musical, donde surgen poesías líricas, que se traducen en tragedias y ditirambos dramáticos. A diferencia del escultor y el poeta épico, que, bajo el impulso apolíneo, están inmersos en la intuición pura de imágenes, el músico dionisíaco, "El genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico."[121]

Lo apolíneo impulsa a contemplar las imágenes, como mirar unas apariencias en un espejo, mientras que en lo dionisíaco pareciese que las imágenes se encarnan en uno mismo. Como señala Jean-Pierre Vernant[122]la tragedia, cuya característica es poner en escena los mitos y difuminar los límites entre lo supuestamente real y lo ficticio, remite al culto a Dionisos, dios de las ilusiones.

Vernant, citando a Aristóteles (Poética) manifiesta que "La tragedia, escribe, "proviene de quienes conducían el ditirambo", es decir, de quienes dirigían un coro cíclico, cantando y danzando la mayoría de las veces -aunque no siempre- para Dionisos. Muy bien. Pero, al plantear esta filiación, Aristóteles se propone ante todo señalar la

---

120 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf, Pags. 12 y 13.

121 Ibid. Pag. 20.

122 Jean-Pierre Vernant, *Mito y tragedia en la Grecia antigua (Volumen II)*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, España, 2002, traducción de Ana Iriarte. Pag. 44.

serie de transformaciones que, a todos los niveles, condujeron a la tragedia, si no a dar la espalda, al menos a romper deliberadamente con su origen "ditirámbico" para convertirse en algo diferente..."[123]

No obstante, Nietzsche intuye, en su búsqueda del origen de la tragedia, que existió un configuración primordial en un tiempo antiguo, mucho antes del surgimiento de las ciudades griegas. Encuentra que la tragedia como un género del arte articula los rasgos de ese mundo antiguo con los del nuevo mundo que representa la Grecia clásica.

"El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador."[124]

Una posibilidad es que ese que tiene en mente Nietzsche sea el mundo mítico de la Grecia antigua, situado, según Vernant en "Los orígenes del pensamiento griego"[125], antes del siglo VIII (antes de Cristo), incluso más de mil años antes.

Allí reinaba el mito. Sobre este, dice Vernant: "*Mythos* quiere decir "palabra", "narración". No se opone, en principio, a *logos*, cuyo sentido primero es también "palabra, discurso", antes de designar la inteligencia y la razón."[126]

El mito, siguiendo con Vernant, se presenta no como una forma específica de pensamiento, sino como el conjunto que vehicula y comunica al azar los relatos, las conversaciones, las opiniones, etc.

En relación a ese mundo mítico se conoce un mito de origen fundamental, "La Teogonía"[127] de Hesiodo, que da a conocer una suerte una historia y genealogía de los dioses.

---

123 Ibid. Pag. 23.

124 Ibid. Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia*. Pag. 23.

125 Jean-Pierre Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*, Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, Argentina, 2008

126 Ibid. Jean-Pierre Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*. Pag. 17.

127 Hesiodo, *La Teogonía*, en www.librodot.com

En él las musas cantaron ante Hesiodo y a través de su canto le revelaron que antes que todas las cosas fue el Caos; es decir en el principio del principio estuvo el dios Caos. Con ello indican algo fundamental, que el mundo en sus inicios era el reino del caos. Quizás aquí haya que comprender el caos no como la ausencia absoluta de orden, sino más bien como el libre juego de las fuerzas que sin la necesidad de un orden artificial impuesto, generan un movimiento cíclico entre orden y caos.

Luego de Caos nacieron muchos otros dioses, que advinieron en diferentes ciclos o generaciones; la tierra, el cielo, el aire, el mar, etc. eran los dioses de ese mundo. Cronos, descendiente de la tierra y el cielo, reinaba y por ello impedía que nacieran los hijos que engendraba, hasta que fue derrotado por un hijo suyo que sí pudo nacer, Zeus. Quien desde ese momento se convirtió en el principal dios; padre de los dioses y de los hombres, con el que se inicia una nueva etapa.

En la narración se presentan importantes luchas a muerte entre los propios dioses, pues se trata de un mundo donde fluyen las fuerzas libremente.

Allí los hombres conviven con los dioses, las divinidades sagradas, inmortales, con poderes extraordinarios. Pero en esa convivencia se generan también disputas. En relación a una de ellas, el dios Prometeo, como intentado ayudar a los hombres, robó el fuego de la morada de los dioses para entregárselo a los hombres.

Pero, en todo caso, siguiendo con la genealogía, de Zeus y Mnemosyne nacieron las nueve musas. Vernant dice sobre ella, Mnemosyne (memoria) es una diosa que, como madre de las nueve musas, con las que a veces se confunde, preside la función poética. "Para los griegos se da por descontado que esta función exige una intervención sobrenatural. La poesía constituye una de las formas típicas de la posesión y del delirio divinos, el estado de "entusiasmo" en sentido etimológico. Poseído por las Musas, el poeta es el intérprete de *Mnemosyne...*"[128]

128 Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua,* Editorial Ariel, S.A., Barcelon, España, 2007, traducción de Juan Diego López Bonillo. Pag. 91.

La función poética fue pues en ese mundo mítico una función primordial. Por ello se habla de un mundo mítico-poético-musical.

Platón en el diálogo con Ión[129] afirma al respecto que "la musa inspira a los poetas, éstos comunican a otros su entusiasmo, y se forma una cadena de inspirados". Y, "Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí mismos, los poetas no están con la sangre fría cuando componen sus preciosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor, y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes, que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y dejan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio. Así es que el alma de los poetas líricos hace realmente, lo que estos se alaban en practicar. Nos dicen que, semejantes a las abejas, vuelan aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas, y que recogen y extraen de las fuentes de miel los versos que nos cantan."

Ese entusiasmo, inspiración, posesión es como el motor que da vida a la poesía. Es una potencia, como señala Ranciere[130], de un primer pensamiento que no sabe abstraer y un lenguaje que no sabe articular y por ello representar.

Así, la poesía, la poiesis, como el hacer aparecer, es un crear de parte de los hombres, pero que nace en los dioses.

Y, como, de acuerdo a Ranciere, la característica esencial de los dioses es la ociosidad, "lo que define a la divinidad es no desear nada, estar libre de la preocupación de proponerse fines y tener que cumplirlos",[131] la poesía, como el juego, no tiene otro fin que ella misma. Entonces, como se agota en sí misma, en ese libre juego, no se instaura en función de una utilidad.

---

129 Platón, *Ion o sobre poesía*, Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

130 Jacques Ranciere, *La palabra* muda, Eterna cadencia Editora, Buenos Aires, Argentina, 2009, traducción de Cecilia Gonzáles. Pag. 53.

131 Jacques Ranciere, *Sobre políticas estéticas,* Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España, 2005, traducción de Manuel Arranz. Pag. 21.

Capítulo 3

La proscripción de la poesía

"La razón nos lo imponía", la poesía debía quedar desterrada de la ciudad. Así sentenció Sócrates frente a Glaucón en La República.[132]

Y es que para Platón la poesía es una imitación, pero no una imitación de la realidad sino de una apariencia de la realidad. El poeta no tiene ni conocimiento ni mérito respecto a lo que habla; no conoce del arte de la guerra, ni ganó ninguna batalla; no conoce de la medicina, ni curó a ningún enfermo; no conoce de la educación, ni educó a ningún hombre. Lo que hace, al hablar de la guerra, de la medicina o de la educación es imitar la voz de quien conoce de un arte específico, quien a su vez es el primer imitador de las ideas asignadas a ese arte. Un artesano, por ejemplo, señala Platón, al fabricar mesas lo hace mirando en la idea de mesa, mas no es el creador de dicha idea, sino su primer imitador, en tanto que el poeta es imitador de este.[133]

El conocimiento, la virtud y el mérito se constituyen en categorías centrales, con ellas se podría acceder a la región inteligible, para ver desencubiertas las ideas. Por ello, el problema de un imitador es que al no tener conocimiento no puede distinguir lo bueno de lo malo a cerca de lo que habla, lo que podría llevarlo a encubrir la realidad y dar una falsa

132 Platón, *La República*, Ediciones Altaya, SA., 1997, Barcelona, España (traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano). Pag. 482 (607 b)

133 Ibid. Pag. 462. (595)

apariencia de la virtud. Desde ese punto de vista, como una forma de retórica popular, se trata de palabras o imágenes que sólo sirven para persuadir a cerca de lo verosímil, mas no respecto a la verdad.[134]

Es ilustrativa la figura del espejo que Sócrates utiliza para afirmar que el pintor (y el poeta) crean un mundo de apariencias que pueden parecer reales, pero no lo son: "si quieres tomar un espejo y darle vueltas a todos lados: en un momento harás el sol y todo lo que hay en el cielo; en un momento, la tierra; en un momento, a ti mismo y a los otros seres vivientes y muebles y plantas y todo lo demás de que hablábamos."[135] Pero, de acuerdo a su argumento, no es real, no existen verdaderamente.

Todo confluye entonces en la supuesta incapacidad de la poesía para mostrar la verdad. Juan Pablo Arancibia lo plantea así: "La poiesis, Platón la asocia con la techne, y en cuanto saber o técnica productiva, la poesía es la técnica que produce imágenes, apariencias, mundos de reflejos y simulacros, jamás realidades, ni verdades."[136]

Sócrates en el diálogo con Ión[137] particiona o divide en partes la región inteligible, de tal manera que a cada idea le corresponde un arte y sólo quienes conozcan esa idea, pueden realizar verdaderamente ese arte, que a su vez sirve para procurar lo conveniente. La poesía no tiene asignación en ese reparto.

Respecto a la utilidad de la poesía, en el diálogo con Calicles en el Gorgias Sócrates pregunta:

"¿Y a qué aspira esa poesía grave y admirable, la tragedia? ¿Es sólo su propósito y su empeño, como tú crees, agradar a los espectadores o también esforzarse en callar lo placentero y agradable cuando sea malo y en decir y cantar lo útil, aunque sea molesto, agrade o no a los oyentes? ¿A cuál de estas dos tendencias responde, en tu opinión, la tragedia?

134 Platón, *Fedro,* Pag. 73 (271 d), en librodot.com

135 Ibid. Pag. 463 (595e)

136 Juan Pablo Arancibia, Comunicación política, Universidad ARCIS, Santiago de Chile, 2006. Pag. 26.

137 Platón, Ión o sobre la poesía, Edición Electrónica de www.philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Calicles: Es evidente, Sócrates, que se dirige más al placer y a dar gusto a los espectadores."[138]

En la misma sintonía, en La República afirma de manera contundente "y lo probable es que imite lo que parezca hermoso a la masa de los totalmente ignorantes".[139]

Y también pregunta en la misma línea: a cuántos enfermos logró curar un poeta, cuántos territorios logró conquistar, cuantas ciudades mejoraron, etc. Para concluir inmediatamente que los poetas y su poesía no generan ningún tipo de utilidad.[140]

Pero además, la poesía debe ser expulsada porque a través de sus trucos y artilugios con palabras que endulzan cualquier oído, es capaz de despertar el lado más despreciable y tenebroso del hombre. "A esta confesión quería yo llegar cuando dije que la pintura y, en general, todo arte imitativo hace sus trabajos a gran distancia de la verdad y trata y tiene amistad con aquella parte de nosotros que se aparta de la razón, y ello sin ningún fin sano ni verdadero."[141] Platón se refiere al lado instintivo del hombre, aquel que remite a su dimensión animal, donde las pasiones son las que gobiernan, en contraposición con la razón; o como lo decía Aristóteles: "Sin la virtud es el ser más perverso y más feroz, porque sólo tiene los arrebatos brutales del amor y del hambre".[142]

Bajo la metafísica, entonces, es necesario contener al máximo todo lo que se contradiga con la razón, como la poesía, una imitación que con palabras dulces intenta engañar a la razón para despertar la pasión.

La poesía concebida así es un engaño o un hechizo y en consecuencia, de acuerdo a las propias palabras de Platón, un veneno que puede causar estragos en la mente de los hombres[143], cuando trata de las

138 Ibid. Platón, La República. Pag. 55 (502 b).

139 Ibid. Pag. 473 (602 a).

140 Ibid. Pag. 468 (599)

141 Ibid. Pag. 224 (603 b)

142 Ibid. Aristóteles, *La Política,* Pag. 11

143 Ibid. Platón, *La República*, P. 218 (595 b).

cuestiones más importantes, que tienen que ver con lo bueno, lo justo y lo necesario para que los hombres sean mejores o para que organicen su comunidad de mejor manera. Arancibia lo dice así: "Para Platón la poesía construye una realidad degenerada, como un mundo de mera apariencia, generando engaño y desvirtuando el conocimiento del ser puro, al cual sólo tendría acceso la filosofía."[144] Por tanto, a nombre del bien común, la poesía debe quedar proscrita para hablar de política. Y si fuese escuchada no debe ser tomada en serio, según las propias palabras del filósofo. La poesía queda entonces, en criterio de Heidegger[145], negada como un inútil languidecer o un revolotear hacia lo irreal o fuga a lo idílico.

Sólo aquella poesía que exhorte la máxima virtud debe ser permitida: "si hay modo de persuadirles de que jamás existió ciudadano alguno que se haya enemistado con otro y de que es un crimen hacerlo así, tales y no otros deben ser los cuentos que ancianos y ancianas relaten a los niños desde que éstos nazcan; y, una vez llegados los ciudadanos a la mayoría de edad, hay que ordenar a los poetas que inventen también narraciones de la misma tendencia." [146] Esa sería una poesía útil para la comunidad.

Pero, como señala Jacques Ranciere no se proscribió la poesía política o el arte político, se proscribió a la propia política[147]y se la inscribió en un determinado régimen de percepción y de pensamiento.[148] Creando así una comunidad sin política.

Un régimen que concibe, organiza y coloca los cuerpos en un espacio y en un tiempo con una determinada función, es un régimen que primeramente define quienes tienen capacidad para tomar la palabra

144 Ibid. Juan Pablo Arancibia, *Comunicación política*.

145 Martin Heidegger, *Poéticamente habita el hombre*, en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/poeticamente_habita_hombre.htm)

146 Platón, *La República*. Pag. 63 (368 d)

147 Jacques Ranciere, *Sobre políticas estéticas,* Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005, Pag. 20.

148 Ibid. Pag. 22

y qué tipo de palabra debe pronunciarse, como señala Ranciere.[149] Quitando de esa forma la capacidad de hablar, de pensar y ocuparse de los asuntos comunes, a quienes tienen que cumplir otra función (a quienes no tienen el conocimiento ni la virtud para hacerlo). Intentando con ello anular la política, al anular el juego libre y permanente de reconfiguraciones de la palabra, del tiempo y del espacio; y eliminando o por lo menos tratando de dominar así cualquier conflicto.

Por ello, en la lógica de Ranciere, el desterrar a la poesía de la comunidad, es desterrar la palabra, anulando su enorme posibilidad creadora. Con lo que los hombres mismos quedan confinados y destinados sólo cumplir un rol predeterminado bajo un régimen cerrado de la palabra, de percepción y de pensamiento. Porque, como señala Ranciere, antes de fundarse en el contenido inmoral de las fábulas, la proscripción platónica de los poetas se funda en la imposibilidad de hacer dos cosas a la vez.

“Platón no somete, como frecuentemente se dice, el arte a la política. Esta distinción misma no tiene sentido para él. El arte para Platón no existe, sino solamente artes, maneras de hacer. Y es entre ellas que traza la línea de reparto: hay artes verdaderas, es decir, saberes fundados en la imitación de un modelo con fines definidos, y simulacros de arte que imitan simples apariencias. Estas imitaciones, diferenciadas por su origen, lo son además por su función: por la manera en que las imágenes del poema dan a los niños y a los espectadores ciudadanos cierta educación, y se inscriben en el reparto de las ocupaciones de la *polis*.”[150]

Bajo esa lógica, la poesía y con ella la política quedaron expulsadas de la polis, a nombre de la razón por el “bien” de la comunidad.

---

149 Jacques Ranciere, *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética,* Herder Editorial, S.L., Barcelona, 2009.

150 Ibid. Pag. 21

SEGUNDA PARTE

2
¿Acaso
algún día
podré
ordenar tantos
papeles
—recibos
de servicios
confundidos
con poesía?

El desorden
de la muerte
es eso.

La estética política en la poesía de Roberto Echazú

Capítulo 1

La Muerte

La poesía de Roberto Echazú, aquella que nos hizo conocer, empieza con estas palabras:

En el mar,

hombres colmados de tristeza, cargaban sus fusiles en el

cielo.

Así da inicio a su primera obra, publicada en 1961, bajo el título "1879".[151]

Sin duda que alude en ella a la Guerra del Pacífico, una conflagración armada que enfrentó a Bolivia, Perú y Chile en 1879, por la posesión de importantes territorios costeros en el Océano Pacífico. Sin embargo, no se trata en absoluto de una obra dedicada a los problemas específicos que causó tal contienda en un contexto y en una época de la historia, ni a la participación de uno u otro país en dicho evento; más bien, a lo largo de los poemas de "1879" se abordan nociones políticas aplicables en todo momento, pero que probablemente se visualizan de manera más nítida en una guerra.

La muerte es una de ellas.

151 Roberto Echazú, *1879*, Ediciones SIGNO, La Paz, Bolivia, 1961. Pag. 10.

Toda guerra lleva a muchos de los que participan en ella a la muerte, evidentemente. Pero, quizás aquel verso inicial del poema nos indique otra cosa.

Pues, si, mirándolo nuevamente, preguntásemos ¿dónde se encontraban aquellos hombres que iban a la guerra en el mar? Veríamos que el propio poema se encarga de responder: "cargaban sus fusiles en el cielo." Es decir, se encontraban en un espacio físico, el mar, pero al mismo tiempo se encontraban en el cielo, un espacio simbólico. Probablemente ambos inseparables.

Encontramos una referencia clave respecto a ambas figuras (cielo y mar) en la principal obra de Oscar Cerruto, un poeta, escritor y periodista boliviano nacido en 1912 y fallecido en 1981, y con cuya poesía, según señala Eduardo Mitre en el prólogo de "Provincia del corazón"[152], la poesía de Echazú guarda una fuerte afinidad. Incluso se sostiene que Cerruto fue una de las principales influencias en la poesía de Echazú; por ello, algunas nociones de aquel podrían encontrar un eco en este último.

Esta obra es "Aluvión de fuego", una novela (1936) que toca las fibras íntimas de la sociedad boliviana, a través de una historia dramática en torno a otro conflicto bélico que vivió Bolivia, la Guerra del Chaco (1932-1935). En ella se recrean las dramáticas condiciones de subordinación, opresión y sometimiento en un país que reproduce un esquema colonial, que concibe a los indígenas como seres carentes de la palabra.

Cerruto da inicio a la obra de la siguiente manera:

"Para el que ha pasado un día entero, dos, cinco días diferentes de cara al cielo, viéndole mover su maravilloso mecanismo, desarrollarse su vida, el cielo es más interesante y hermoso que el mar. ¿No se nutre el mar de su color acaso? ¿No recibe sus visibles influencias? Luego el cielo es tan numeroso como profundo, incalculable, lleno de mitologías y de tremendos prestigios; de allí proceden todas esas fuerzas desconocidas que han gobernado siempre el alma oscura del

152 Roberto Echazú, Prólogo, en *Provincia del corazón*, ediciones del Centro Portales, Cochabamba, Bolivia, 1987. Pag. 3.

hombre. Y allí han ido a quebrarse las agujas de todas las religiones. O, más todavía, frente a su impenetrable equilibrio han desarquitecturado su frágil geometría las ciencias.

El cielo, agitado y sombrío, girando vertiginoso como una rueda enloquecida; tenebroso, mientras desata sobre el mundo su tonante artillería y hace bajar las aguas en gruesas mangas que arrojan sus esclusas. Cielo, entonces, negro y movible, con tremendos abismos color de pólvora. Cielo acuchillado de reflejos."[153]

El cielo aparece como un espacio simbólico, el reino de lo mítico, donde misteriosas fuerzas impiden el funcionamiento de la ciencia. Un lugar incalculable, inconmensurable, profundo, indescifrable. Es decir, un terreno donde es inviable que opere la lógica de la representación.

Es como un escenario que guarda cierta relación con el mundo mítico poético de la antigua Grecia, librado al libre juego de las fuerzas, donde no ha podido instalarse el estado, la moral, la ciencia y el derecho. Y donde la palabra poética teje la relación entre los hombres.

Es fundamental la relación entre mar y cielo; "¿no se nutre el mar de su color acaso?" pregunta Cerruto. Es decir, el cielo se refleja en el mar, pero también a la inversa, como cuando dice "cielo acuchillado de reflejos".

Existe una relación indisoluble entre cielo y mar (tierra). Aquí podríamos habernos topado de alguna manera con una noción que guarda cierta correspondencia con aquello que Heidegger llamaba la cuaternidad, una dimensión que articula el cielo y la tierra, a los hombres y los dioses.

Pero además, por otro lado, resulta muy ilustrativa la visión de Cerruto respecto al soldado que marcha a la guerra:

"Avanza, avanza sumiso, sometido a su destino. ¿Hasta dónde? Hasta cualquier parte, hasta siempre. ¿Qué importa ya detenerse o seguir? Ya no mira el horizonte; ya ni se atreve a considerar las distancias. La fatiga que invade sus miembros ha desaparecido. ¿Ha

153 Oscar Cerruto, *Aluvión de fuego*, Plural editores, La Paz, Bolivia, 2000. Pag. 5.

desaparecido? ¿Qué es lo que ha desaparecido? Sus miembros se han mecanizado, una especie de lasitud los gobierna apenas; y su pensamiento también se ha paralizado. Ya no mira las distancias, pero presiente, gravitando sobre su espíritu, la inmensidad desolada de la naturaleza. En esa soledad, en el corazón mismo de esa soledad, esta él, como un grano de arena barrido por el ventarrón. El mundo queda lejos, todo queda lejos. Y él sigue marchando, siempre marchando; ya no sabe otra cosa. Alguna vez se le ocurre que puede detenerse, pero los frenos de su impulso están rotos, su voluntad ya no le pertenece."[154]

Los hombres convertidos en soldados se han mecanizado, su sentir y su pensamiento se han paralizado, marchan y marchan hacia la muerte en una infinita soledad.

En el mar,
hombres colmados de tristeza, cargaban sus fusiles en el
cielo.

Volviendo al poema de Echazú, los hombres que cargaban sus fusiles para matar a sus enemigos en la guerra, ya se encontraban en el cielo, pero se encontraban colmados de tristeza. Ello podría indicar un hallazgo fundamental, si consideramos las nociones que aporta Cerruto: que ya estaban muertos de antemano, que iban a una guerra ya muertos o que sin disparar una sola bala ya habían muerto.

Y es que es probable que el poeta Echazú haya visto a aquellos hombres (llenos de tristeza) en el cielo; pero el problema es que el cielo que se refleja sobre el mar probablemente no es para los soldados aquel espacio simbólico abierto e inconmensurable, sino todo lo contrario, cerrado y opaco, donde los cuerpos mecanizados sólo marchan y marchan como máquinas de muerte. Lo que podría indicar en otras palabras que aquella relación indisoluble entre cielo y tierra, hombres y dioses, la cuaternidad, se encuentra rota, pues todos ellos se encuentran separados.

154 Ibid. Oscar Cerruto, *Aluvión de fuego*. Pag. 58.

Pero, el problema que plantearía el poema va más allá, ya que nos podría ayudar a advertir, no sólo que quienes marchan a la guerra ya se encuentran muertos, sino que el hombre en general vive su existencia muerto. O, lo que podría ser lo mismo: no vive, existe como un ente sin vida.

La muerte así aparece como uno de los temas centrales y recurrentes en la poesía de Echazú. En un poema de su última obra publicada en vida (Sobre las hojas del otoño, 2006) nuevamente vislumbramos y con mayor claridad esta noción, a través de una espeluznante experiencia, cuando al estrecharse dos manos sólo cayeron cenizas:

Limbania
me contó
que estaba muerta
y yo también
le conté
que estaba muerto.

-"La historia
es siempre
la misma-
unos primero
y
otros
después".

Nuestras
manos
se juntaron
y
sólo
cayeron
cenizas.[155]

155 Roberto Echazú, poema Y sólo cayeron cenizas, en *Sobre las hojas del otoño*, derechos de Roberto Echazú, impresión en Industrias Gráficas Sirena, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2006. Pag. 23.

Las cenizas aparecen aquí como los restos de un cadáver o como el polvo gris que queda luego de que dos entes sin vida, anquilosados y atrofiados, se van desintegrando al rozarse y tocarse. Son manos y cuerpos, que, por carecer de vida, no sienten, por ello se enfatiza que "sólo cayeron cenizas" y no sucedió nada más. Todo ello en consonancia con los primeros versos del poema en la primera estrofa, donde a pesar de que los cuerpos hablan y se tocan, pareciese que los interlocutores se sienten muertos.

O en el poema "Retratos", donde Echazú pareciese presentar una experiencia en la misma línea:

Yo vi
cómo pasaron
los años
-y
te vi
como si fuera
yo
el muerto
apoyado
en el brazo
de un sillón.[156]

Por un lado, al mirar -a través de un retrato- a alguien que a pesar de estar muerto conserva su imagen en el tiempo, el poeta se siente como si fuese él el muerto, en vida; se siente como si fuese él el retrato, es decir supuestamente un objeto sin vida e inmóvil o mejor aún sólo una imagen, un reflejo sin vida (tan sólo una representación).

Pero, por otro lado, también podría decirse, bajo la misma lógica, que aquel que aparece en el retrato pareciese tener vida, más allá del objeto físico que lo soporta y lleva su imagen. Lo que podría hacernos pensar que quien aparece en el retrato no necesariamente

156 Roberto Echazú, poema Retratos, en *Memorias cercanas, memorias recurrentes*, impreso en OFAVIN, La Paz, Bolivia, 2002. Pag. 17.

se encuentra muerto y quien aparece mirando el retrato no necesariamente se encuentra vivo.

El poema Carlos Zamora, de la obra "Morada del olvido", presenta un elocuente fragmento:

Ahora ves
con humildad
a tu muerte
ahora sabes
que ella fue la misma
de siempre
como un trajín
inútil
de muebles
o como barrer
un cuarto
donde no habita
nadie.[157]

Roberto Echazú habla con alguien que murió (en términos biológicos) y le dice que cuando se llega a ese estado, la soberbia y arrogancia humana frente a la muerte caen y son desplazadas por la humildad. Un cierto desprecio e indiferencia, que nos hace verla como un suceso lejano (aunque inevitable) cambia. Estuvo siempre ahí, "ahora sabes que ella fue la misma de siempre".

No olvidemos que a partir de la definición de la palabra, el pensamiento filosófico, separando al hombre del resto de seres y de su entorno, lo coloca por encima y en el centro del mundo. Y, sobre esa base, traza un modelo que intenta incansablemente de asir todo lo que encuentra a su paso para darle una forma y un sentido, que le permitan reproducirse. Intentando por ese camino controlar y dominar no sólo la vida, sino también la muerte.

157 Roberto Echazú, poema Carlos Zamora, en *Morada del olvido*, Editorial Cabildo, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1989. Pag. 28.

Un proyecto de comunidad con un origen y unos fines específicos, y, como señala Ranciere, erigido en torno a un reparto de la palabra, las funciones, los lugares y los tiempos; un reparto que asigna un lugar y un tiempo a cada cuerpo, intentando definir incluso el lugar y tiempo de la muerte.

Probablemente hacia esa mirada es donde apuntan las palabras del poema Carlos Zamora, llevando un profundo cuestionamiento a la propia noción que respecto a la muerte sostiene aquel pensamiento. Y, la forma como lo plantea es extraordinaria: justo cuando ha muerto, el hombre se percata que fue víctima de un engaño durante toda su vida. Lo revelan así las palabras con las que empiezan los dos primeros versos: *ahora* ves con humildad a tu muerte/*ahora* sabes que ella fue la misma de siempre. El ahora, en ese caso, indica que recién nos enteramos de algo, aunque probablemente tarde.

Pero, el poema da un paso más allá. El poeta le dice a Carlos Zamora: Ya que estás muerto y en consecuencia ya conoces tu muerte, ahora sabes que ella fue la misma de siempre. ¿Cómo pudo saber que es la misma de siempre, si supuestamente sólo cuando murió llegó a conocerla? Ya que mientras vivía, su muerte fue la representación de un suceso lejano y desconocido, del que el hombre intenta sino controlarlo, por lo menos desentenderse.

Ante ello, quizás aparezca una respuesta: aquel que pudo conocer la vida y la muerte constata que esta última fue la misma de siempre, es decir que en realidad ya la conocía antes de morir, pues comprobó que fue la misma a lo largo de su existencia; la muerte estuvo operando ahí, siempre, a pesar de que él no lo sabía. Entonces, al conocer ahora la muerte, la contrasta con la vida y descubre el increíble parecido entre ambas. Lo que significa que cuando estuvo supuestamente vivo, estaba en realidad muerto, pero lo desconocía.

Así, lo que hace el poema es cuestionar la noción de vida imperante, en realidad la representación de la vida que se ha grabado en la mente de los hombres, así como la representación de la muerte. La sociedad nos ha enseñado en qué consiste la vida y la muerte y, en concordancia con ello, ha trazado un camino para desplegar nuestra

existencia desde que nacemos hasta que morimos. Durante el cual negamos sistemáticamente a la muerte e incluso nos creemos protegidos de ella durante gran parte del trayecto.

Es ocultar la muerte porque ella representa en el fondo el símbolo de lo que le aterra a la civilización: el caos, lo inevitable, lo imprevisto, etc. Aquello que no se puede representar, tomar y controlar.

Los últimos versos del poema de manera muy gráfica confirman estas revelaciones, veámoslos nuevamente junto a los primeros:

Ahora ves
con humildad
a tu muerte
ahora sabes
que ella fue la misma
de siempre
como un trajín
inútil
de muebles
o como barrer
un cuarto
donde no habita
nadie.

Luego de decirnos que fue la misma de siempre, el poema nos indica que la muerte fue "como un trajín inútil de muebles". El pasar de un estado a otro, de la vida a la muerte, es simplemente como llevar objetos que yacen sin vida de un lado a otro. Bajo la línea interpretativa que desarrollamos en torno a esa noción en la poesía de Echazú, si la vida en la tierra es equivalente a la muerte, entonces la existencia resultaría al mismo tiempo como un trajín inútil de muebles.

El trajín es un movimiento intenso, proviene del verbo trajinar que, según el Diccionario de la lengua española[158], en una de sus acepciones significa llevar mercancías de un lugar a otro y en otra acepción andar de un lado a otro trabajando o realizando alguna tarea.

158 http://www.wordreference.com/definicion/trajinar

Por tanto, "como un trajín inútil de muebles" puede indicar que la muerte en vida consiste en que el hombre anda en movimiento, ocupado todo el tiempo, de un lado para otro, como mercancía, cumpliendo un trabajo encomendado. Aquí, la propia figura de los muebles, objetos sin vida o bienes para adornar las casas, representaría a los hombres.

Debido a esa naturaleza, el trajín que sufren no se origina en su voluntad, así como tampoco la función que desempeñan. Es decir, los hombres son mercancías, objetos o bienes sin vida, que se manipulan de un lado a otro para cumplir unas determinadas tareas o funciones.

Nuevamente salta a la vista la noción de aquel reparto de lo sensible, planteada por Ranciere, que asigna a los hombres unas funciones específicas como parte de un orden que previamente ha repartido el uso de la palabra, los tiempos y los espacios. Donde cada uno no tiene tiempo más que para dedicarse a su función específica, como los zapateros de la polis con su participación política vedada, ya que no podían descuidar su tarea.

El poema nos dice, en esa línea, que los hombres en todo tiempo y espacio se encuentran ocupados haciendo su trabajo, en un movimiento intenso, como mercancías, dedicadas sólo a ser trajinadas de un lugar a otro. Consagran su existencia a unas tareas, sin saber que son simples objetos manipulados (son muebles) que van perdiendo la vida.

Aquí es preciso detenerse también sobre la noción de utilidad tan importante para la filosofía, al punto de que la esencia de las cosas está dada por su utilidad, una utilidad para el hombre obviamente. Pero esa concepción incluye también al propio hombre, por ello, como vimos en la primera parte del presente trabajo, a partir de la palabra se define y separa a aquellos hombres más útiles para la comunidad de aquellos menos útiles.

En todo caso, más allá de la mayor o menor utilidad de unos u otros, todos tienen asignada una utilidad para la comunidad (en el marco de aquel reparto al que alude Ranciere) y por ello su vida tiene un sentido, el sentido de la comunidad.

Hemos considerado, a partir de los versos del poema, que el movimiento que realizan los hombres para cumplir la utilidad que se les ha asignado es como un trajín de muebles. Pero contrariamente al pensamiento imperante el verso afirma que es un trajín inútil de muebles, es decir que aquel movimiento que realizan los hombres para cumplir la utilidad que se les ha asignado es algo inútil.

Probablemente en el fondo es inútil porque no es útil para el hombre ser un mueble que sin voluntad propia, es trajinado de un lado a otro para generar una utilidad a la supuesta comunidad.

Pero, como inútil puede significar sin sentido, aquí es preciso acudir a Jean-Luc Nancy que, en "El sentido del mundo"[159] manifiesta que superando la noción del sentido, que desde la óptica de la metafísica consiste en una determinada orientación, es posible ver que el sentido tiene que ver con el sentir y éste con existir, de tal manera que el sentido es una praxis, pero de lo singular en lo plural. Es decir, que según Nancy en realidad el sentido como una orientación del mundo o de la comunidad no existe, sino sólo como un sentir singular que se articula con lo plural; existen muchas posibilidades de sentido que se tejen en la relación de los hombres entre sí y con el mundo. Por tanto, desde esa perspectiva el mundo no puede tener un sentido, y si es que se le impone un sentido sería algo sin sentido, es decir inútil.

Entonces, podríamos afirmar que cuando el verso dice como trajín inútil de muebles podría intentar decir también que lo que hacen los hombres todos los días, ese movimiento intenso en un sentido, el del mundo y de la comunidad, es algo inútil.

Para abordar el último verso del poema que dice "o como barrer un cuarto donde no habita nadie" recurriremos a otro poema, que puede aportar claves importantes.

159 Jean-Luc Nancy, *El sentido del mundo*, la marca editora, Buenos Aires, Argentina, 2003.

En un cuarto
borrado
por el tiempo
y
el olvido
vivía
su alma.[160]

El cuarto aparecería en el poema como el mundo que habitan los hombres. Pero también, en la misma sintonía, el cuarto puede considerarse como el propio cuerpo humano, en todas sus dimensiones, no sólo la corporal y, por lo tanto, como el mundo interno del hombre. Se trata del cuarto como habitación del hombre, donde lo interno es inseparable de lo externo.

Ese cuarto está borrado, nadie lo habita, es ahí donde vivía su alma, dicen uno y otro poema. Según la interpretación que desarrollamos, se podría decir que el mundo del hombre está borrado y deshabitado. Pero, no es que el mundo esté despoblado, está poblado, pero no habitado.

Borrado significa que algo fue eliminado, algo que existió fue eliminado. Por ello, el verso "En un cuarto borrado" nos permite visualizar que algo fue borrado, el cuarto evidentemente, pero el cuarto habitado.

Lo que podría llevarnos a ver en el poema otro hallazgo fundamental: que el mundo como era, fue borrado, fue eliminado. Que el mundo como morada del hombre fue eliminado, de tal forma que ahora se encuentra deshabitado. O dicho de otra manera, que el hombre ha dejado de habitar el mundo.

Heidegger en "Poéticamente habita el hombre" señala:

"Ahora bien, lo que estamos haciendo con esto es abandonar la re-

---

160 Roberto Echazú, poema Aunque estés mojado por la lluvia, en *Sobre las hojas del oto*ño, derechos de Roberto Echazú, impresión en Industrias Gráficas Sirena, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 2006. Pag. 11.

presentación que habitualmente tenemos del habitar. Según ella el habitar no pasa de ser una forma de comportamiento del ser humano junto con otras muchas. Trabajamos en la ciudad, pero habitamos fuera de ella. Estamos de viaje y habitamos ahora aquí, ahora allí. Lo que en estos casos llamamos habitar es siempre, y no es más que esto, tener un alojamiento".[161]

El habitar para Heidegger tiene que ver con algo fundamental que el hombre de hoy pareciese haber perdido. Algo que fue eliminado por el tiempo y el olvido, como cuenta el poema.

Pero, mientras el hombre existe físicamente, su alma vive en un cuarto vacío. ¿Qué pasa cuando deja de existir? El poema Carlos Zamora (que presentamos anteriormente) nos lo dice: es "como barrer un cuarto donde no habita nadie".

Es decir, pasar de la vida a la muerte es como barrer un cuarto vacío; pero si está vacío, entonces ¿qué es lo que se barre?

Cuando se deja de existir, tan sólo quedan unos restos, unos desechos, una basura que requiere ser barrida, para dejar nuevamente limpio el cuarto. Probablemente sea esto a lo que se refiere el poema.

En el cuarto vacío sólo existen desechos, incapaces de habitarlo. Cuando dejan de servir (cuando llega la muerte biológica) son barridos o eliminados. Así, la muerte se vislumbra, al igual que con el verso anterior, como un simple trajín de un lado a otro; en este caso un trajín de desechos, que no cambian su naturaleza en uno u otro sitio. Ahora, probablemente el verso considera que en realidad los desechos son los propios hombres, o lo que queda de ellos.

Si el hombre en ese sentido es un desecho, lo es no sólo por su carácter de objeto desechable, sino porque desecho significa aquello que se elimina de una cosa después de quedarse con lo mejor.

Entonces, bajo ese argumento, el poema mediante el verso final "como barrer un cuarto donde no habita nadie" nos indicaría que en el cuarto, es decir en el mundo, se han quedado sólo los desechos

161 Martin Heidegger, *Poéticamente habita el hombre*, Traducción de Eustaquio Barjau, en Conferencias y artículos, SERBAL, Barcelona, España, 1994. Pag. 2.

del hombre. Si se han quedado unos desechos, significa que se ha perdido algo muy importante, del que justamente quedan sólo los vestigios. Con ello brota otro hallazgo clave: que el hombre ha perdido algo fundamental, por lo que ha quedado reducido a desechos. Por ello se encuentra muerto en vida.

Pero, aquí es importante detenerse, puesto que la noción de muerte en vida, que a partir de la poesía de Echazú nos encontramos bosquejando en este análisis, podría asemejarse con la noción que plantea Sócrates como argumento antes de morir (que presentamos en la primera parte): el alma se encuentra encarcelada en el cuerpo mientras éste vive, por ello el estar muerto consiste en que cuando el cuerpo está vivo, el alma, al estar encarcelada, estaría muerta; es una especie de muerte en vida. Obviamente Sócrates plantea en el fondo que el alma, como el reino de la razón, la virtud y la sabiduría, se encuentra sometida al cuerpo, es decir a la dimensión animal e instintiva del hombre y por ello no puede vivir como debiera vivir.

La noción de muerte en vida que emerge de la poesía de Echazú podría parecer semejante a la que plantea Sócrates. Pues, podría indicar que los hombres han perdido algo fundamental del alma, de tal manera que se encuentran muertos en vida.

Sin embargo, en un breve ensayo escrito por el propio Echazú en torno a la obra de otro poeta, su coterráneo Octavio Campero Echazú, podríamos encontrar una frase que de manera contundente desmiente tal semejanza, y, más bien, por el contrario, da luces para reafirmar que la noción de muerte en vida es diametralmente opuesta a la de Sócrates. Lo hace desmintiendo un argumento central para Sócrates, veamos:

Cuando se refiere a la poesía de Campero Echazú dice "la palabra no esclaviza nunca la emoción, sino la emoción a la palabra"[162] Es decir que la palabra, bajo la supremacía de la razón, entendida como logos, no esclaviza a la emoción, al lado pasional del hombre. Un planteamiento opuesto al de Sócrates, cuyo pensamiento tiene como

162 Roberto Echazú, *Campero Echazú Poeta de la tierra y el árbol*, Universidad boliviana Juan Misael Saracho, Tarija, Bolivia. Pag. 2.

uno de sus ejes el considerar que el alma, en tanto razón, sabiduría, virtud, debe someter a la emoción.

Y, por otro lado, en el poema Antinea, encontramos unas señas más que contribuyen a reforzar nuestro argumento:

"La tristeza
cunde.
Hay muchos
muertos
en la tierra"
-me dijo
Antinea
cubriendo
su escarnecido
rostro
con las oscuras
crines
del desprecio.[163]

Antinea, según la novela de Pierre Benoit (La Atlántida, 1919), es la reina y última descendiente de la Atlántida. A diferencia de la leyenda que narra Platón[164], Benoit presenta a la Atlántida no como una isla que se hundió por fuertes cataclismos, sino como una isla en torno a la que emergió la tierra, quedando afincada en medio del enorme desierto del Sahara.

Allí "dos europeos, perfectos emblemas de la civilización, se internan en el corazón de África para descubrir una civilización perdida de la que no se tenía la menor idea —cuya descripción estética posee numerosos elementos egipcios, incluyendo la costumbre de la momificación—, donde un conjunto de indígenas es gobernado con

163 Roberto Echazú, poema Antinea, en *Poesía completa*, Nuevo Milenio Editorial, La Paz, Bolivia, 2001. Pag. 222.

164 Platón, *Critias o la Atlántida*, Aguilar de Argentina S.A. de ediciones, Buenos Aires, Argentina, 1975.

férrea mano por una soberana blanca de irresistible belleza. Ambos se enamoran de la reina, pero ella escoge a uno sólo de los dos." [165] De tal manera que uno de los protagonistas (Saint-Avit) atraído en extremo por la reina, decide matar a su amigo y compañero de viaje porque ella se lo pide.

"Antinea es un personaje caracterizado como destructora no sólo de hombres, sino del Hombre". "De ahí que actúe como una depredadora insaciable, haciendo que sus fieles rastreen continuamente el desierto en busca de blancos jóvenes y atractivos que llevar hasta su particular harén (o androceo). Saint-Avit, ciertamente, es destruido por la reina; pero también podríamos decir que en su ensimismamiento erótico-sentimental hacia Antinea es cuando alcanza su plenitud sensorial: no en vano la prosa de Benoit resulta más memorable, más sugestiva, cuando narra la caída de su protagonista que mientras cuenta sus andanzas como soldado civilizado, plenamente consciente de su condición."[166]

Según dicho análisis, en la novela la reina Antinea produce una fascinación irresistible e irracional, que desvincula al protagonista (un valiente soldado y riguroso científico) de la razón, las convenciones y la identidad que lo ataban a la sociedad europea, para sumirlo en la pura consagración de los sentidos y la sensualidad, representados justamente por Antinea.

Probablemente sea ella la Antinea con quien habla Roberto Echazú y de cuyos labios el poeta escucha que "hay muchos muertos en la tierra". Una afirmación impactante, viniendo de una mujer que tiene por vocación provocar muerte en los hombres; el sólo exclamar la palabra "muchos", ya expresa un exceso o una demasía, que dicho por alguien como Antinea, podría indicar algo aún mayor. Es como si ya existiesen tantos muertos que no le quedase trabajo por cumplir, como si ya no tuviese qué hacer en el papel que le asigna la novela.

Si esto fuese así podría significar que las palabras de Antinea frente

---

165 http://lamanodelextranjero.wordpress.com/2013/04/30/la-atlantida-en-medio-del-sahara-segun-pierre-benoit/

166 Ibid.

a Roberto Echazú “hay muchos muertos en la tierra” indican que los hombres en la tierra ya están muertos, por lo que ya no es posible matarlos.

Antinea, la que con sus irresistibles encantos embruja a los hombres (a aquellos que representan a la civilización) y los lleva a la plenitud sensorial, despojándolos de las ideas que rigen sus vidas (la razón, la moral, el orden, la ciencia, etc.), encuentra que ya hay muchos muertos en la tierra, es decir que los hombres en la tierra ya están muertos. Lo que, de acuerdo al rol que juega en la novela, no podría significar otra cosa que: ha dejado de existir la posibilidad de encender en los corazones de los hombres, el fuego capaz de quemar todas las ataduras que les impedían desarrollar intensamente su dimensión sensorial.

Pero, la seña clave viene antes. Cuando en el poema, Antinea dice “La tristeza cunde” para, a continuación, señalar recién que “hay muchos muertos en la tierra”. Es decir, pareciese que el indicador de que hay muchos muertos en la tierra es que la tristeza se extiende; dicho de otra forma, hay muchos muertos en la tierra porque la tristeza cunde entre los hombres. O podría plantearse también a la inversa: porque hay muchos muertos en la tierra la tristeza cunde.

En todo caso, aparece nuevamente en la poesía de Echazú una vinculación entre muerte y tristeza, pues recordemos el poema de partida de la obra “1879”: “en el mar hombres colmados de tristeza, portaban sus fusiles en el cielo”.

En el despliegue de ambos poemas se antepone la tristeza de los hombres, como si fuese la causa de la muerte o por lo menos un síntoma de ésta; lo que, dicho de otra manera, podría significar que los hombres están tristes, porque están muertos.

Pero, como nos lo permitió ver el poema Carlos Zamora, probablemente se encuentran tristes porque han perdido algo; y es, justamente, a causa de esa pérdida, que se hallarían muertos.

Las palabras del poema Humberto Echazú (su padre) podrían indicarnos una seña más en ese sentido:

Dejar
de ser es costumbre
de los muertos.
¿Acaso no lo entiendes?[167]

Los hombres están muertos porque han perdido algo: se han olvidado de ser. Y debido a ello, quedaron reducidos tan sólo a desechos o vestigios de aquello que, justamente, dejaron de ser. El poema Antinea ha respondido parcialmente, abriendo una puerta importante. Aunque no es suficiente, por ello es necesario volver a preguntarse:

¿Qué se olvidaron de ser los hombres?

167 Roberto Echazú, poema Humberto Echazú, en *Morada del olvido*, Editorial Cabildo, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1989. Pag. 49.

Capítulo 2

El Olvido

El olvido es en la poesía de Roberto Echazú una de las nociones fundamentales, probablemente la más importante.

El olvido es en primera instancia una pérdida de memoria, una pérdida de los recuerdos. Según el significado imperante, el recuerdo es una imagen del pasado que se tiene en la mente, o, en otra acepción, aquello que sirve para recordar (traer a la memoria) a algo o a alguien. En tanto que memoria es la facultad de recordar o, en otra acepción, una especie de sistema de almacenamiento de información.

Sólo el hombre podría poseer ese tipo de memoria y ese tipo de recuerdos, pues si los animales tuviesen algo parecido se trataría de un dispositivo biológico muy limitado, mecánico e instintivo, pero no un complejo sistema tejido por palabras que nos ayudan a recordar cualquier cosa. Ni qué decir de las plantas.

A pesar de ello, uno de los poemas de Echazú nos dice:

Estos árboles tienen
el recuerdo
de la lluvia.

Su memoria es húmeda
como el verano o el profundo
perfume de sus sueños.

Estos árboles tienen
el recuerdo
de la lluvia.

Sólo el otoño
con sus torres de oro
que resuelve al viento
su titular
espira.

Aman esta tierra...
y se mecen en el aire
como un extraño augurio
que sortea la muerte.[168]

¿Acaso los árboles tienen memoria y recuerdos?

La memoria y el recuerdo, como son concebidas por el hombre, operan bajo una noción lineal y teleológica del tiempo. Es decir la representación del tiempo a partir de una línea secuencial entre pasado, presente y futuro; en realidad la división y organización del tiempo en pasado, presente y futuro.

Donde el pasado aparece justamente como lo pasado, lo que ya aconteció y dejó de existir, aquello que no puede volver a darse. Desde esa perspectiva, el pasado es una especie de porción muerta del tiempo, pues finalmente el hombre cree que vive un supuesto presente y lo hace pensando siempre en lo que viene, el futuro.

Pero cabría advertir que bajo la concepción lineal del tiempo, todo instante se convierte (tras acaecer) inmediatamente en pasado y, por lo tanto podría afirmarse que el tiempo en presente y futuro no es nada más que una simulación. Sobre esa base podría ser factible considerar que en el fondo todo tiempo está atrapado por la lógica del pasado y en consecuencia todo tiempo está muerto. El hecho de que este muerto nos indica que al no tener vida, se puede tomar, controlar y manipular, es decir representar con facilidad.

Recordar entonces, en ese sentido, es traer a la memoria una representación muerta del pasado o, mejor aún, traer el pasado (muerto) a la mente a través de una representación llamada recuerdo. Los recuerdos y la propia memoria se encuentran afincados en lo que Platón llamaba la región inteligible, allí es donde son encarnados por representaciones y éstas están hechas por las palabras. Mas, en realidad todas las palabras operan como recuerdos, pues al representar a algo intentan que los hombres recuerden cómo es ese algo.

---

168 Roberto Echazú, poema Estos árboles..., en *Provincia del corazón*, ediciones del Centro Portales, Cochabamba, Bolivia, 1987. Pag. 37.

De esa memoria y de esos recuerdos no disponen los árboles. Como no son seres de la palabra, éstos no pueden tener memoria ni recuerdos tal como se los representan los hombres.

Y sin embargo, el poema insiste, pues en su tercera estrofa repite el verso de la primera: Estos árboles tienen el recuerdo de la lluvia. Recalcando que algo diferente pasa con los árboles, ya que, a pesar de no poseer la palabra (tal como se ha representado dicha característica), tienen recuerdos y memoria.

Los árboles recuerdan la lluvia, la lluvia que cae en el bosque. Es el agua que hace florecer los campos, con el oxígeno vital que transporta. Es el alimento que da vida a las plantas (pero no sólo a ellas, también a todos los seres vivos). Tras llegar a la tierra, el agua de la lluvia se convierte en humedad, haciendo húmedo todo el ambiente y permitiendo que la vida se expanda. Todo eso es lo que recuerdan los árboles.

Los recuerdos de los árboles están entonces cargados de vida, son recuerdos vivos. Por ello su memoria es húmeda como el verano o el profundo perfume de sus sueños.

Húmeda es una palabra extraordinaria que eligió Echazú para referirse a la memoria de los árboles. Húmedo, lo que está ligeramente impregnado de agua o que está cargado de vapor de agua, es lo contrario a seco; en el bosque todo lo seco es sinónimo de muerto y todo lo húmedo sería sinónimo de vivo.

Los árboles tienen una memoria húmeda como el verano, dice el poema. El verano en la región donde nació y se crió Echazú es una estación húmeda, caracterizada por la lluvia y el calor. Condiciones que hacen propicio un extendido reverdecer en la naturaleza.

Ahora, la humedad evoca un vapor en el aire, que cubre todo el ambiente, pero es invisible y no tan fácil de representar de manera abstracta. Y es que probablemente la humedad se percibe más fácilmente cuando se la siente, cuando se la respira y penetra por los poros. Eso es lo que pasa con los árboles, que sienten cómo el agua de la lluvia toca su follaje y penetra por sus raíces.

Posiblemente es esa la memoria de los árboles a la que se refiere el poema. Estos tienen una memoria que, más que percibir, siente, en lugar de representarse el pasado muerto vive el presente y en vez de acudir a las palabras para recordar a algo o alguien, acude a las sensaciones.

Los árboles tienen una memoria húmeda, es decir los árboles tienen una memoria viva, que no se enmarca en la noción lineal que divide al tiempo, donde el pasado aparece como un tiempo muerto; y la propia memoria como la facultad para representar, mediante palabras, los sucesos que corresponden a ese tiempo muerto.

Por lo tanto, el poema nos presenta una memoria y unos recuerdos no encasillados en representaciones o imágenes con las que se recuerda algo pasado. En suma, una memoria con unos recuerdos no sometidos a la lógica de la representación; que no necesita representar para recordar.

Pareciese ser como una memoria siempre en presente, como parte de un tiempo que nunca envejece. Pero no se trata de un tiempo detenido, que no transcurre, donde el pasado no existe.

La cuarta estrofa del poema podría indicarnos algo en ese sentido:

Sólo el otoño
con sus torres de oro
que resuelve al viento
su titular
espira.

El poema reconoce el otoño, es decir el momento en que las hojas de los árboles cambian de color y se secan, por efecto del cambio en las condiciones climatológicas tras el verano. Es el tiempo en el que cesa la lluvia y el calor, en el que merma la humedad.

El poema nos indica que existe el verano, pero también el otoño. Y presenta a ambos como supuestos contrarios, pues en el primero reina la humedad, mientras que en el segundo la sequedad.

Sin embargo, podría tratarse no de dos porciones de un tiempo dividido, sino de dos movimientos de un mismo tiempo, inseparables

e interdependientes. Posiblemente esto es lo que, según el poema, saben y sienten los árboles.

Pues, en lugar de desconocer, negar y hacerle frente al otoño, las torres (los árboles), con sus hojas convertidas al color oro, como dice el poema, sólo se sueltan para dejarse llevar por el viento en un movimiento espiral que eleva sus hojas. Sólo el otoño podría borrarles el recuerdo de la lluvia y, sin embargo, en vez de luchar contra el otoño, se dejan llevar por el viento.

Así todo «Aman esta tierra.../Y se mecen en el aire como un extraño augurio que sortea la muerte.» finaliza el poema.

A pesar de que la humedad cesa y la muerte acecha, la memoria continúa recordando, como lo atestigua el poema Verano, cuando al final afirma que después vendrán los recuerdos:

Ya comienza
a brotar
la tierra.

La lluvia
la absuelve
de la muerte
hasta
que llega
el invierno.

Después
vendrán
los recuerdos.[169]

Los árboles están ahí, arrojados al riesgo que impera en la naturaleza, como señala Heidegger en "¿Y para qué poetas?".[170] Se refiere a la naturaleza no como aquello comprendido desde las ciencias biológicas,

169 Roberto Echazú, *Memorias cercanas, memorias recurrentes*, OFAVIN, La Paz, Bolivia, 2002. Pag. 9.

170 Martin Heidegger, *¿Y para qué poetas?*: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/rilke.htm

sino como la esencia de la vida, el fundamento originario, el ser.

Arrojados al riesgo, en una lectura básica de Heidegger en dicho texto, podría significar que los seres se encuentran sueltos al libre juego de las fuerzas; desprotegidos, en medio del peligro, pero no abandonados a la aniquilación, transcurren en torno a un equilibrio que surge del libre juego de las posibilidades.

Los árboles del poema de Echazú, aquellos que se sueltan al viento, se sienten parte de ese juego, donde el otoño no sobreviene sin el verano y viceversa, en un movimiento circular eterno.

Jean-Pierre Vernant[171], en Mito y pensamiento en la Grecia antigua, habla de una concepción del tiempo como un devenir cíclico. Se trata de un tiempo sin partición, división ni separación, donde el pasado está unido con el presente y el futuro.

Y en ese tiempo, tanto en verano como en otoño, los árboles aman esta tierra. Esta tierra que los mantiene erguidos en el otoño y que en verano recibe el agua de la lluvia. Es de esa forma que los árboles recuerdan, con una memoria húmeda.

Pero en este punto del análisis cabe preguntarse ¿qué es lo que poseen los árboles para recordar de esa manera? O mejor aún, preguntar a la inversa: ¿qué es lo que no poseen los árboles para recordar de esa manera?

Roberto Echazú nos indica de manera magistral un camino para una posible respuesta, cuando le pregunta a su hijo Humberto Esteban, en un poema de una obra que le dedica:

> *¿Cómo convencerte*
> *que este árbol*
> *no tiene la idea*
> *de haber nacido?*[172]

171 Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Editorial Ariel S.A., Barcelona,, 1983.

172 Roberto Echazú, *Humberto Esteban*, Roberto Echazú,1994, La Paz, Bolivia. Pag. 35.

Lo que no poseen los árboles es la idea. Es decir, aquel mundo de las ideas, tejido por la palabra como una representación. Aquel mundo de las ideas que esboza Platón a partir del mito de la caverna.

El árbol no tiene la consciencia que tiene el hombre, quien desde el instante en que nace se somete a un proceso lento y continuo, donde, como señala Heidegger, se graba una forma o una representación en su mente; luego en la medida que avanza dicho proceso el hombre asumirá plena consciencia de haber nacido y todo lo que ello implica, como el sentido de su vida y su muerte.

Es el proceso de educación, tan importante para Platón en la perspectiva de formar hombres que con una consciencia altamente desarrollada puedan ver más de cerca la verdad. Y así construir una comunidad armónica que persiga el bien común.

Es el cúmulo de ideas, conceptos, nociones, donde reina la razón sobre la pasión; donde se define el sentido de la existencia y se trazan los proyectos para alcanzar el bien.

Es aquella consciencia que ha llevado a la humanidad a desplegar amplios proyectos civilizatorios, sobre la idea de que el hombre se ubica en la cúspide de la creación natural. Y que, por estar dotado de la palabra, al diferenciarse en virtud de ello del resto de seres vivientes, tiene el derecho y el deber de hacer de su hogar aquel mundo que tiene en mente. Es decir, hacer del mundo una representación de aquello que en su mente aparece como el mundo (que originalmente es una representación).

Rainer Maria Rilke, citado por Heidegger lo plantea de forma única: "el grado de conciencia del animal sitúa a éste en el mundo sin que tenga que enfrentarse permanentemente a él (como hacemos nosotros); el animal está en el mundo; nosotros estamos ante el mundo debido a ese curioso giro y a la intensificación que ha desarrollado nuestra conciencia"[173]

Los otros seres vivos están en el mundo, el hombre está ante el mun-

173 Martin Heidegger, *¿Y para qué poetas?*: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/rilke.htm

do. Hay una radical diferencia en ello, ya que el hombre se encuentra enfrentado al mundo, incluso podría decirse que se encuentra enfrentado porque se auto ubica por encima del mundo. Y todo tiene que ver con una consciencia humana tejida por la palabra, pero aquella palabra del orden del logos, impulsada por la filosofía.

En tanto que, de acuerdo a Rilke, los animales y las plantas se encuentran en lo abierto, que, según Heidegger, remite a aquello que no cierra, que no tiene límites, pero no el espacio donde todo se desoculta y se muestra tal cual; es la dimensión en la que no existe un camino a seguir, sino las posibilidades que brinda lo ilimitado.

Rilke señala "Con 'lo abierto' no me refiero por tanto a cielo, aire y espacio; para el que contempla y juzga éstos también son 'objetos' y en consecuencia 'opacos' y cerrados. El animal, la flor, son presumiblemente todo aquello sin darse cuenta y por eso tienen ante ellos y sobre ellos esa libertad indescriptiblemente abierta que tal vez sólo tenga equivalentes (muy pasajeros) en los primeros instantes de amor -cuando un ser humano ve en otro, en el amado, su propia amplitud- o en la exaltación hacia Dios".[174]

Por ello, los árboles del poema no recuerdan la lluvia como la representación de un acontecimiento específico dado en un lugar y un tiempo determinado.

Pero si no son acontecimientos específicos, ¿qué es lo que recuerdan los árboles?, ¿dónde se origina finalmente el recuerdo de su memoria húmeda?

Si volvemos al poema, y preguntamos ¿de dónde proviene la lluvia que recuerdan los árboles? podremos encontrar una pista.

La lluvia proviene del cielo. Viene como regalo del cielo para irradiar vida en la tierra. Y, los árboles, como maravillados por un acto de magia, quedan con ese recuerdo impregnado en su memoria.

Pero tomando la aclaración de Rilke, no se trataría del cielo entendido como un objeto y por tanto una representación, sino, en este caso, probablemente como un espacio simbólico que mantiene alguna re-

174 Ibid.

lación con aquello que dicho poeta llama lo abierto. En esa línea, no es un espacio separado de la tierra, más bien, si seguimos con el ejemplo de la lluvia, constataríamos que hace parte de un movimiento circular: la lluvia, el agua que viene del cielo, proviene de la tierra, pues las aguas terrestres tras evaporarse forman las nubes del cielo, que, a su vez, se convierten en el agua de lluvia que cae sobre la tierra y que luego nuevamente sube al cielo.

Ahora, entonces, si consideramos que la memoria húmeda de los árboles, que recuerdan la lluvia, proviene del cielo, éste, como un espacio simbólico, un lugar indeterminado, abierto a un sin límite de posibilidades, podría aparecer así, a partir del poema de Echazú, como un lugar sagrado y divino donde se origina la memoria. En esa perspectiva, podríamos vislumbrar al cielo como un territorio de los dioses.

En un magnífico poema titulado "Las lágrimas del tiempo" de su obra póstuma "Mundo compartido" Echazú nos brinda otra pista fundamental:

No
es la lluvia
son las lágrimas
del tiempo
que caen
sobre
la tierra.[175]

En el mundo mítico de la antigua Grecia, la diosa Mnemosyne o Memoria, según Jean-Pierre Vernant[176], tenía para los griegos de aquella época el poder la omnisciencia, es decir el conocimiento de todas las cosas reales y posibles. Ella es una diosa que irradia otra noción del tiempo.

175 Roberto Echazú, *Mundo compartido*, Suplemento cultural Cántaro, periódico El País, Tarija, Bolivia, 6 de mayo de 2007. Pag. 6.

176 Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Editorial Ariel S.A., Barcelona, 1983.

Podía ver lo que ha tenido lugar en otro tiempo o lo que todavía no ha sucedido. Vernant, citando a Hesiodo, señala "ella sabe -y canta- "todo lo que ha sido, todo lo que es y todo lo que será."[177]

Nmemosyne, diosa que preside la poesía, es la madre de las nueve musas, cuyo coro dirige. Ellas inspiran al poeta de manera sobrenatural y así éste puede convertirse en intérprete de Nmemosyne.

Basándose en los relatos de la Ilíada, la Odisea, Píndaro, así como Platón, Vernant manifiesta respecto al poeta que "él conoce el pasado porque tiene el poder de estar presente en el pasado. Acordarse, saber, ver, son términos que se corresponden. Un lugar común de la tradición poética es contraponer el tiempo de conocimiento que es propio del hombre ordinario -saber de oídas que descansa en el testimonio de otro, sobre las palabras referidas-, al del aedo presa de la inspiración y que es, como el de los dioses, una visión personal directa. La memoria traslada al poeta al corazón de los acontecimientos antiguos, dentro de su tiempo."[178]

Nmemosyne irradia, como señala Vernant, otra noción del tiempo, donde el pasado en realidad aparece como la edad primordial, el tiempo original. "El pasado de esta forma develado es mucho más importante que el antecedente del presente: es la fuente del presente. Remontándose hasta él, la rememoración busca no el situar los acontecimientos dentro de un marco temporal, sino el alcanzar el fondo mismo del ser, descubrir el original, la realidad primordial de la que ha salido el cosmos y que permite comprender el devenir en su conjunto."[179]

Se trata de una noción del tiempo como un devenir cíclico, no inscrito en una secuencia lineal y teleológica. Y, de esa forma, de acuerdo a Vernant, dejando de mirar sólo el presente, el poeta se aleja de la realidad humana, para descubrir otras regiones del ser. "Haciendo caer la barrera que separa el presente del pasado, tiende un puente entre el mundo de los vivos y el más allá al cual retorna todo lo que

177 Ibid. Pag. 91.

178 Ibid. Pag. 92.

179 Ibid. Pag. 95.

ha abandonado la luz del sol."[180] Posiblemente con ello se refiere a todo aquello que, a partir del pensamiento de Platón, no puede verse a la luz del sol, es decir a la luz de la idea de las ideas.

En esa perspectiva, ahora podemos afirmar con mejores bases, que los árboles del poema de Echazú no recuerdan la lluvia como un acontecimiento específico dado en el pasado, en un tiempo y lugar preciso, recuerdan la esencia de la lluvia, en realidad lo que sienten como la esencia de la lluvia.

Y ¿qué tiene que ver esa forma de recordar o la memoria de los árboles con el hombre?

Pese a no ser concebidos como seres de la palabra, los árboles comparten con el hombre el carácter de seres vivos. Y quizás en virtud de dicho carácter ambos compartan, en esencia, ciertos rasgos, aunque los hombres los hayan olvidado.

Los hombres cayeron en el olvido, al dejar de recordar como los árboles, que lo hacen a través de una memoria húmeda. Por eso llora el tiempo, a causa de saberse partido, escindido y eliminado, como dice el poema "Las lágrimas del tiempo".

Por eso lloran las divinidades... Al saberse partidas, escindidas y eliminadas... Al saberse... Olvidadas.

Pero se trata de un olvido que le afecta al propio hombre. El poema Felisa Cuenca de Roberto Echazú plantea unos versos que podrían indicar algo en ese sentido:

Felisa Cuenca
era
dueña
de los ríos
y
las montañas.

180 Ibid. Pag. 96.

Felisa
era dueña

de la humedad
del campo
y
las estrellas.

Felisa
era
dueña
del mundo.[181]

Como nunca en la historia de la civilización, el hombre de hoy es literalmente dueño del mundo, es más, es su amo y señor. Los ríos y las montañas, el campo le pertenecen y posiblemente pronto las estrellas. El hombre ha sido capaz de poner en práctica la representación del mundo que la palabra ha tejido en su mente, al erigir una monumental civilización, que hoy tiene sometido al planeta entero a sus pies.

Y, sin embargo, de manera contundente, el poema nos dice que el hombre, en este caso con el nombre de Felisa, era... dueño del mundo. Es decir ha dejado de ser el dueño del mundo; el hombre ya no es dueño del mundo.

Era dueño de la humedad del campo y las estrellas: sentía la humedad que generaban la tierra y el cielo. Era dueño del mundo, no en el sentido de poseerlo como un objeto o de representarlo de una forma para controlarlo y moldearlo. Era dueño, pero de otra forma, una forma que ha olvidado.

181 Roberto Echazú, poema Felisa Cuenca en *Cercas de soledad*, derechos de Roberto Echazú, proyecto Árbol de Pan, Tarija, Bolivia, 2003. Pag. 43.

"Aquí
sobre
la tierra

está
la muerte
y
allá
en lo alto
el olvido".

"Pobres de nosotros"
–murmuró
en su lecho.[182]

Son tiempos de penuria e indigencia señala Heidegger cuando interpreta el poema de Hölderlin que pregunta ¿y para qué poetas en tiempo de penuria?. Se trata de una era, la noche del mundo, caracterizada por la pérdida de lo divino:

"La era está determinada por la lejanía del dios, por la «falta de dios». La falta de dios experimentada por Hölderlin no niega sin embargo la permanencia de una relación cristiana con dios en individuos singulares y en las iglesias y tampoco juzga peyorativamente tal relación con dios. La falta de dios sólo significa que ningún dios sigue reuniendo visible y manifiestamente a los hombres y las cosas en torno a sí estructurando a partir de esa reunión la historia universal y la estancia de los hombres en ella. Pero en la falta de dios se anuncia algo mucho peor. No sólo han huido los dioses y el dios, sino que en la historia universal se ha apagado el esplendor de la divinidad. Esa época de la noche del mundo es el tiempo de penuria, porque, efectivamente, cada vez se torna más indigente. De hecho es tan pobre que ya no es capaz de sentir la falta de dios como una falta."

Las palabras de Heidegger lo dicen, el hombre de este tiempo ha

182 Roberto Echazú, poema Eduviges Vargas en *Cercas de soledad*, derechos de Roberto Echazú, proyecto Árbol de Pan, Tarija, Bolivia, 2003. Pag. 41.

olvidado incluso de sentir aquello que perdió. Se olvidó que había olvidado. En sintonía, las palabras de Echazú, en el poema Eduviges Vargas, nos dicen que en el cielo está el olvido y en la tierra la muerte.

El olvido y la muerte, así como el cielo y la tierra, se encuentran indisolublemente unidos. Es decir, la muerte en la tierra se encuentra directamente relacionada con el olvido en el cielo: el hombre se encuentra muerto en vida porque ha olvidado aquello que encontraba en el cielo.

La tierra y el cielo son dos dimensiones que en realidad forman una sola dimensión. Se encuentran imbricadas, por ello el poema de Echazú habla de la tierra y de lo alto, o sea del cielo. No son objetos o representaciones y, por tanto, no se encuentran separados entre sí como dos espacios físicos con sus propios límites. Quizás entre ambos forman una sola dimensión que podríamos llamar el mundo, que incorpora todas las dimensiones, desde lo físico hasta lo simbólico, desde lo visible hasta lo invisible.

Por ello, en ese sentido, Felisa, que dejó de sentir la humedad del campo y de las estrellas, de la tierra y del cielo, ya no es dueña del mundo.

Y ahora:

Caminamos
por acequias
vacías
hundiendo
los pies
en el cieno.[183]

Pareciese como que los hombres caminasen por un mundo sin vida, por acequias que se secaron, un lugar donde no llega el agua para regar de vida, son acequias vacías; y a causa de ello, los pies se hun-

183 Roberto Echazú, *Memorias cercanas, memorias recurrentes*, OFAVIN, La Paz, Bolivia, 2002. Pag. 57.

den en el lodo o eso que queda después de que el agua desapareció.

El hombre vive caminando en el lodo, su preocupación es poder dar con cuidado el próximo paso, pues puede hundirse. Mirar sus pasos, o sea mirar el lodo, es imprescindible para lograrlo. Ese pareciese ser el mundo de esta era, de tiempos de penuria e indigencia, como señala Heidegger.

Y es que un lugar concebido, percibido y experimentado como lleno de objetos, es un lugar, como indica el propio significado de objeto, lleno de cosas que poseen un carácter inanimado. El aire, el agua, la tierra, los árboles, los pájaros y los hombres al ser representados como objetos conforman un lugar inanimado.

Y cuando todos los objetos, incluido el hombre, se colocan a disposición del propio hombre, quien gracias a que posee la palabra se sitúa por encima, entonces se le asigna una utilidad a cada uno y ocurre lo que pasa hoy: la mayor explotación de la historia del planeta, a tal grado que amenaza seriamente con su destrucción, sólo con la finalidad de producir más y más objetos. Total todo se trata de objetos que no sienten.

Pero, en esa lógica se encuentra el propio hombre, un objeto, el de mayor utilidad para la reproducción de una civilización, como engranaje de una enorme maquinaria que le ha asignado una determinada función de por vida, como si fuese lo más natural.

En contraste, aquel mundo del que los hombres han dejado de ser sus dueños como dice el poema, podría tener una relación con aquel gobernado por la divinidad en la antigua Grecia, en una era mítico-poético-musical, donde los dioses, encarnados en la naturaleza, como seres sagrados, no pueden ser transgredidos o dañados por los hombres, quienes conviven e interactúan con ellos. Es decir, donde los dioses intervienen en el devenir, ejerciendo una acción directa en el mundo; allá el cielo ejerce una influencia sobre la tierra y viceversa.

Es un mundo donde no se representa al mundo, pues la palabra con la que se construye el devenir no es aquella del orden del logos, como la comprenden Platón o Aristóteles, sino es una palabra poético-musical, cuyo sentido no es representar. Ya que la poesía de la

mano de la música, a través de sus movimientos y metáforas, abre siempre nuevas posibilidades para que el hombre completo, es decir con su mente y cuerpo, con la pasión y la razón, reconstruya su forma de ver, sentir y pensar. Sin tener que someterse a un marco preestablecido que defina cómo debe ver, sentir y pensar, en función de una utilidad determinada.

El poema de Echazú nos permite ver, en esa línea, que el hombre ha caído en un olvido tan radical que lo ha llevado a la muerte; y es que, aunque crea que esta vivo, ha dejado de ser, como dice el poema Humberto Echazú.

Eduardo Mitre, quien escribe el prólogo de "Provincia del corazón", lo dice así: "la muerte en Echazú es sentida en una dimensión existencial, ontológica, como extinción implacable del ser."[184]

"Echazú ha permanecido con la poesía en el tiempo del desamparo, el tiempo de la ausencia de los dioses, en una especie de exilio hacia el interior..." expresa por su parte Claudia Bowles en el prólogo del texto de "Poesía completa" de Roberto Echazú.[185] Y en otro fragmento señala:

"El tiempo cíclico, el tiempo del eterno retorno, el que dejaba la posibilidad del renacimiento, del resurgimiento ha pasado.

Ahora el hombre está solo, disperso y errante en un espacio que también se ha fragmentado, errante en su propia dispersión. El universo se desgrana y separa de sí; es una totalidad que ha dejado de ser pensable salvo como una ausencia."[186]

Y es que, como afirma Heidegger, lo que amenaza mortalmente al hombre, con un poder mayor que la bomba atómica, es la pérdida de su esencia.[187]

Por ello es que Eduviges Vargas sentencia en su lecho (de muerte)

184 Roberto Echazú, prólogo en *Provincia del corazón*, ediciones del Centro Portales, Cochabamba, Bolivia, 1987. Pag. 6.

185 Roberto Echazú, *Poesía completa*, Nuevo Milenio, La Paz, Bolivia, 2001. Pag. 10.

186 Ibid. Pag. 12.

187 Martin Heidegger, *¿Y para qué poetas?*: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/rilke.htm

en el poema: "Pobres de nosotros". En realidad, quizás con ello nos quiere decir: pobres de los hombres, que han olvidado ser hombres y cuya vida se reduce a caminar por acequias vacías hundiendo los pies en el cieno.

¡Pobres de los hombres, porque se han olvidado de ser!

El olvido tiene una íntima relación con Mnemosyne, la memoria. A partir de una antigua narración, Vernant señala que ambos forman una pareja de poderes religiosos complementarios; así pues el relato cuenta que antes de la entrada al Hades, el oscuro inframundo, existían dos fuentes, Leteo (Olvido) y Mnemosyne (Memoria), quien bebiese las aguas de la primera «olvidaba todo acerca de su vida humana y, semejante a un muerto, entraba en los dominios de la Noche.» [188] En los dominios de la muerte.

Retomando el poema Humberto Echazú, luego de los versos:

Dejar
de ser es costumbre
de los muertos.
¿Acaso
no lo entiendes?

Le sigue, como parte de una misma estrofa:

¿No hemos bebido
su certidumbre
uno a uno
y de cuánta copa
traían llena
de olvido?[189]

188 Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Editorial Ariel S.A., Barcelona, 1983. Pag. 97.

189 Roberto Echazú, poema Humberto Echazú, en *Morada del olvido*, Editorial Cabildo, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1989. Pag. 49.

Los muertos, aquellos que dejaron de ser, bebían de cuánta copa llena de olvido; bebían de la fuente del Olvido (Leteo) para olvidar... Y, acaso no hemos constatado uno a uno que han dejado de ser, a pesar de que tengan la certeza de lo contrario, pregunta el poeta a su padre.

Aquella bebida que les hacía olvidar, servida en una copa, sin duda que es una bebida con contenido alcohólico, que quita la consciencia, aunque sólo momentáneamente, pues como expresa Nietzsche, se produce un efecto letárgico, en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado, quedando así, separadas por el abismo del olvido, la realidad cotidiana de esa otra realidad. "Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea".[190]

Es decir, se trata de un efecto pasajero o una especie de escape momentáneo; podríamos decir un recurrir al olvido del propio olvido. O sea, aquellos que dejaron de ser beben de las copas llenas de olvido, para olvidarse del propio olvido: al separarse de manera ficticia y por tan sólo un momento de la realidad cotidiana y la consciencia que la sustenta se genera una especie de simulación que intenta reemplazar aquello que el hombre perdió; haciendo así de mecanismo del olvido.

En cambio, siguiendo con Vernant, quien bebe del agua de la otra fuente, de Nmemosyne (Memoria), debía conservar el recuerdo de todo lo que había visto y oído en el otro mundo. A su regreso, él ya no se limitaba al conocimiento del momento presente; el contacto con el más allá le había proporcionado la revelación del pasado y del porvenir."[191] De tal manera que podía circular libremente de un lado a otro.

En este caso, Vernant señala que el Olvido es un agua de muerte y en contraparte la Memoria una fuente de vida e inmortalidad. Y explica que el privilegio que otorga en ese sentido la memoria, "pertenece ya, en una tradición más antigua, a todos éstos cuya memo-

---

190 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf, Pag. 26.

191 Jean-Pierre Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Editorial Ariel S.A., Barcelona, 1983. Pag. 97.

ria sabe discernir, por encima del presente, lo que está enterrado en lo más profundo del pasado y madura en secreto para los tiempos venideros."[192] Y, por lo tanto, el olvido aparece en contraste como la imposibilidad de discernir más allá del presente.

Quizás desde esa perspectiva sea posible un acercamiento a las palabras de Echazú en un fragmento de "Cercas de soledad":

> *Mi vida*
> *se va*
> *hundiendo*
> *en las profundidades*
>
> *del pulgar*
> *y*
> *el índice.*
>
> *Cárcavas*
> *de soledad*
> *y*
> *de olvido.*[193]

Roberto Echazú, considerado como un poeta del vino, bebe de la copa que sostiene su pulgar e índice. Y se hunde en cárcavas de soledad y de olvido.

Por un lado, se podría considerar que el poema indica que el poeta siente próxima la muerte y por ello su vida se hunde en el olvido y la soledad; o a la inversa, a causa de que va cayendo en el olvido su vida se va hundiendo; o incluso que bebe para olvidar.

Sin embargo, probablemente prima la otra noción, según la que, de acuerdo a narración que presenta Vernant, quien bebiese de la fuente de la memoria puede al mismo tiempo recordar la esencia de la vida y de la muerte y darlas a conocer mediante su poesía. Decimos que probablemente porque las nociones que en torno a la muerte,

192 Ibid. pag. 98.

193 Roberto Echazú, *Cercas de Soledad*, Árbol de Pan, Tarija (Bolivia), 2003. Pag. 17

la memoria y el olvido, que han ido brotando a lo largo del análisis precedente, guardan una relación con aquello.

El poeta puede ingresar en las profundidades de la muerte, pero sin perder la memoria de la vida. Y, por ello, puede comparar y diferenciar ambas. Conoce lo que es el olvido y el olvido de éste. Transita por el territorio del olvido, puede sentirlo, pero sin que éste logre adueñarse de él.

El conocer el olvido, que aparece a lo largo de su obra poética, es una de sus mayores preocupaciones. Pero pareciese que es una preocupación solitaria, cuando cuenta que se sumerge en el terreno de la soledad y el olvido. El poeta se siente solo, los hombres andan en otra lógica, con otro sentir.

Edgar Avila en un pequeño ensayo personal titulado “Roberto Echazú: un poeta que busca a Dios”[194] afirma respecto a la soledad en la poesía de Echazú: “aludo a la soledad de los hombres que no pueden cantar ni hablar, que no atinan a comunicarse consigo mismos y con los demás.”

Todo ello podría significar que los hombres no se percatan de que sus vidas han caído en las cárcavas del olvido.

Y como no se percataron continúan caminando, pero lo hacen ciegos, como fugaces sombras del olvido. Esta figura (las sombras) que aparece en la poesía de Echazú, lo hace de manera elocuente en una pregunta del poema “La sal de la tierra”:

¿Dime,
padre
por qué siempre
caminamos
ciegos,
percibiendo
apenas

194 Edgar Avila Echazú, *Roberto Echazú: un poeta que busca a Dios*, Tarija, Bolivia, 1989.

la luz
en los eriales,
trasegándonos
con los otros
muertos,
volviéndonos
fugaces
sombras
de olvido?[195]

Los hombres han dejado de ver, por ello caminan ciegos por los eriales; estos son tierras sin cultivar, pero que, no por ello, han perdido su capacidad para cultivar. Es decir, caminar ciegos no nos permite ver lo que puede hacer la tierra, no nos permite percatarnos de las enormes posibilidades que brinda la tierra.

Los hombres caminan ciegos trasegándose con los otros muertos. Trasegar tiene dos acepciones; en primer lugar consiste en cambiar un líquido de una vasija a otra; pero también significa consumir bebidas alcohólicas en exceso.

Ambas acepciones podrían articularse en un mismo sentido: los hombres convertidos en cosas, son como simples vasijas por las que se mudan los líquidos, al igual que las máquinas que requieren de líquidos para funcionar; pero, probablemente se trate de aquellos líquidos que se beben en exceso, es decir aquellas bebidas alcohólicas que se consumen... para olvidar.

Y así los hombres se vuelven fugaces sombras del olvido, es decir un reflejo de lo que eran, pero un reflejo absolutamente opaco. En esa línea es posible señalar que se convirtieron en los restos de un mundo borrado, como se infirió a partir del análisis del poema Carlos Zamora en la primera parte.

195 Roberto Echazú, *La sal de la tierra,* Ministerios de Relaciones Exteriores, La Habana, Cuba, 1992. Pag. 25.

El término que eligió Echazú, sombra, es extraordinariamente ilustrativo. El significado generalizado y más usado es: imagen oscura que proyecta un cuerpo opaco sobre una superficie cualquiera, interceptando los rayos directos de la luz. El término también tiene otra acepción: espectro o aparición de una persona ausente o difunta.

Los hombres, entonces, se han convertido en sus sombras; pero de algo que está ausente o murió. Una sombra en sí es una representación, que, sin embargo, tan sólo permite captar algo de la apariencia de aquello que se representa.

El hombre como sombra, por tanto, podría ser simplemente aquella representación del hombre que la palabra ha construido en ese mundo de las ideas. Es decir, no es cualquier representación, librada a cada hombre de manera particular, es una determinada representación que se reproduce en los hombres.

Lo anterior podría confirmarse con el primer verso del poema «Indigencias» de Echazú, que dice:

Ay sólo
mis ojos convertidos
en frío
espejo sin memoria
ni lágrimas.[196]

Los hombres son como un espejo, donde se reproduce algo externo; lo que ven y perciben es una reproducción externa a sí mismos. Es una representación que se refleja como lo hace un espejo.

Se trata de un espejo frío, sin memoria ni lágrimas. Es una forma de percibir mecánica, como la de una máquina que no tiene memoria ni un sentir (no tiene lágrimas). Pero, no es sólo una forma de percibir, es una forma de ver el mundo, es lo que ven los hombres.

De esa manera, a partir de los versos del poema, es posible afirmar que nos encontramos ante la propia lógica de la representación, des-

196 Roberto Echazú, poema Sólo Indigencias en *Morada del olvido*, Editorial Cabildo, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1989. Pag. 33.

de el pensamiento vinculado a la metafísica. Donde la palabra teje representaciones en la mente del hombre, para que éste simplemente se dedique a reproducirlas, como un espejo frío, sin memoria ni lágrimas.

Pero, hay un término que ha quedado hasta ahora fuera del análisis de la figura de las sombras. El poema "La sal de la tierra" señala al final que las sombras del olvido son fugaces, es decir que desaparecen rápido.

El primer poema de la obra "Cercas de soledad" podría indicar unas pistas al respecto:

Siento
cómo
la lluvia
perfuma
la tierra.

El cielo
se torna
gris
como
el camino.

Poco
a
poco
la
noche
poseerá
las
sombras
de
la
tarde.[197]

197 Roberto Echazú, *Cercas de soledad*, derechos de Roberto Echazú, Árbol de Pan, Tarija, Bolivia, 2003. Pag. 9.

Cuando la lluvia cae el cielo se torna gris, evidentemente... si es que lo miramos como un objeto que se hace gris a causa de la presencia de otros objetos (nubes de lluvia).

Pero, quizás el poema intente indicarnos que el cielo, como un espacio simbólico, se cierra para las sombras. Es decir, para quienes miren y sientan la lluvia, el aroma de la tierra y las nubes como objetos el cielo se torna gris, se cierra, como el camino. Aquí gris podría significar lo contrario al color, pues en algunos casos se usa para referirse a algo sin color o incluso con poca vida.

Y, como en esa lógica, el cielo se encuentra gris, cuando llegue la noche, finalmente las sombras quedarán extinguidas, pues en la oscuridad de la noche no es posible que se reflejen las sombras. La tarde y la noche, aparecen en la poesía de Echazú, al igual que las estaciones del año, como momentos equivalentes a la vejez y muerte biológica respectivamente; es recurrente que el poeta utilice la tarde para referirse a ese momento donde el hombre siente que pierde fuerza pues se acerca la noche, su muerte.

En ese sentido, si en la tarde el cielo se encuentra gris por la lluvia, en la noche se encuentra oscuro. Y al presentarse así, el cielo queda cerrado para las sombras. Por lo que éstas dejan de ser sombras y finalmente muere lo poco que reflejaban. De esa forma, la muerte en vida (de la que hablamos antes) ahora queda finalmente completada, con la extinción total de cualquier vestigio de los hombres que alcanzan la noche. Y es que bajo la noción generalizada, con la muerte, como la extinción de las funciones biológicas del cuerpo, se acaba la existencia de un hombre, pues de acuerdo a la noción también generalizada del tiempo, éste ya no vive en el presente, sino en un pasado que ya pasó.

Por tanto, alguien cuyo organismo biológico dejó de funcionar quedará en la memoria de los demás como un objeto extinguido y olvidado, perteneciente a un pasado muerto y sin mayor utilidad.

Capítulo 3

La Palabra

En una entrevista Roberto Echazú dijo lo siguiente:

"Lo que hago en Tarija es simplemente tomar vino y escribir poesía. De repente, tomo más vino. Y eso me gusta mucho, porque yo elaboro mi poesía en base al vino. Eso me cuesta mucho, porque cada versito que yo escribo es muy cortito, pero cada verso me cuesta por lo menos 50 botellas de vino. Yo dejo de ser hombre cuando dejo de tomar vino y tomar poesía..."[198]

Su poesía se elabora con vino y cuando deja de tomar vino y poesía... deja de ser hombre, como dicen sus propias palabras. En efecto, el vino y la poesía lo acompañaron diariamente hasta su muerte. Así pues, en Echazú se presenta una asociación indisoluble entre vino y poesía, entre la embriaguez y la poiesis.

Y es que la embriaguez podría abrir una puerta para ingresar en otro territorio, a partir de la suspensión del orden imperante, de sus reglas y nociones.

Si hacemos un paralelismo entre embriaguez y celebración, Hans-Georg Gadamer al referirse a ésta[199], señala: "celebración es una palabra que explícitamente suprime toda representación de una meta hacia la que se

198 Entrevista a Roberto Echazú, en http://the-stranger-.blogspot.com/2007/04/roberto-echaz-el-poeta-del-vino.html

199 Fiesta y embriaguez operan juntas; se podría decir que la primera hace de contexto de la segunda.

estuviera caminando. La celebración no consiste en que haya que ir para después llegar”.[200]

Al igual que en la fiesta, durante la embriaguez deja de operar en su sentido estricto no solo la razón, sino también la noción del tiempo. “…la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo”.[201]

Investigaciones importantes[202] han encontrado que en comunidades indígenas (aymaras) andinas del altiplano boliviano, la embriaguez produce el efecto de subvertir el orden social y político que impera, de tal manera que los indígenas embriagados empiezan a autopercibirse al mismo nivel que sus patrones, se sienten iguales que quienes en la realidad cotidiana aparecen como superiores en la propia mente de los indígenas.

La embriaguez nos saca de lo cotidiano (del trabajo diario) y nos lleva a otro territorio, a otra realidad, donde circula otro discurso que se inscribe en un otro pensamiento, con el que tenemos un leve contacto, pero sólo momentáneo, donde aparentemente el hombre vuelve a sentir algo de lo que perdió. En este caso, como dice Martin Heidegger[203] se trata sólo de una distracción, una pausa, en beneficio del propio trabajo cotidiano. Como se estableció anteriormente, se constituye en un mecanismo de olvido del olvido.

Es así como opera en tanto dispositivo de simulación y anestesia a la vez, nos lleva a los límites y bordes de la experiencia, pero inmediatamente nos trae de vuelta. El efecto solo dura mientras se mantiene la embriaguez.

---

200 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*. El arte como juego, símbolo y fiesta, Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1992. Pag. 102.

201 Ibid. Pag. 105

202 Thierry Saignes (comp.), *Borrachera y memoria: la experiencia de lo sagrado en los Andes*, Hisbol - Institut français d›études andines. IFEA.

203 Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Holderlin*, Alianza Editorial S.A., Madrid, España, 2005, (versión castellana de Helena Cortés y Arturo Leyte), pag. 113.

Sobre esa base, son útiles nociones como las de Alain Brossar, quien plantea que operan una suerte de mecanismos de anestesia para causar artificialmente insensibilidad en el cuerpo social y mantenerlo alejado del dolor.

"En el fondo, ahora rechazamos el dolor y lo consideramos como una anomalía, una perturbación ilegítima, al mismo título que rechazamos la violencia, al considerar las manifestaciones vivas como separaciones peligrosas, fuera de norma". [204]

A cambio de mantenerse sin dolor (con anestesia), la sociedad se adscribe a las reglas del statu quo, respeta el orden de las relaciones sociales y políticas, rechaza todo tipo de violencia y apoya el mandato de paz que enarbola un determinado modo de vida. Así se mantiene anestesiada e inactiva, en términos políticos.

Pero, si alguien se mantiene en embriaguez quizás sea posible superar las funciones anéstesicas y de simulación que ésta ordinariamente produce. Para transitar por un territorio más bien extraordinario.

Más, no se trata de la embriaguez sólo pensada en torno al consumo de bebidas. Pues como Charles Baudelaire señala en su poema "Embriáguense":

Hay que estar ebrio siempre.
Todo reside en eso: ésta es la única cuestión.
Para no sentir el horrible peso del Tiempo
que nos rompe las espaldas y nos hace inclinar hacia la tierra,
hay que embriagarse sin descanso.

Pero, ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, como mejor les parezca.

Pero embriáguense.

Y si a veces, sobre las gradas de un palacio, sobre la verde hierba de una zanja, en la soledad huraña de su cuarto, la ebriedad ya

---

204 Alain Brossar, *La democracia inmunitaria*, Editorial Palinodia, Santiago de Chile, 2008 (Traducción María Emilia Tijoux).

atenuada o desaparecida ustedes se despiertan pregunten al viento, a la ola, a la estrella, al pájaro, al reloj, a todo lo que huye, a todo lo que gime, a todo lo que rueda, a todo lo que canta, a todo lo que habla, pregúntenle qué hora es; y el viento, la ola, la estrella, el pájaro, el reloj, contestarán:

"¡Es hora de embriagarse!
Para no ser los esclavos martirizados del Tiempo,
¡embriáguense, embriáguense sin cesar!
De vino, de poesía o de virtud, como mejor les parezca.[205]

La embriaguez así aparece como un salirse de sí, de enajenación, locura, éxtasis, turbación y exaltación de los sentidos, privación del juicio. Donde se detiene el paso del tiempo, en realidad del tiempo bajo la noción imperante, secuencial, lineal y teleológica.

La privación del juicio es la suspensión de la facultad del entendimiento que permite discernir y valorar, y que pertenece a aquella consciencia humana o aquel mundo platónico de las ideas, gobernado por la palabra como logos.

Heidegger afirma que el solo hecho de detener el trabajo es ya un detenerse-en-sí, que nos traslada a otro ámbito, afuera, quedando libre para lo desacostumbrado, "que a diferencia de los días cotidianos, grises y sin brillo, es un día luminoso."[206]

Friedrich Nietzsche en „El Nacimiento de la Tragedia"encuentra dos instintos fundamentales que expresan entre sí una antítesis de visiones en torno al arte: lo apolíneo y lo dionisíaco. [207]

Reproducimos el texto que colocamos en la primera parte:

Apolo, dios de la apariencia, del arte figurativo y escultórico, representa la belleza, el orden y la apariencia. En tanto que Dionisos,

---

205 Charles Baudelaire, *Embriáguense*, en Scribd la biblioteca digital: http://es.scribd.com/mobile/doc/53761951

206 Ibid Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Holderlin*. Pag. 114.

207 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf

conocido como el dios del vino, de los placeres y las orgías, representa el caos, la pasión y la fiesta. Al primero le correspondería el estado fisiológico del sueño, mientras que al segundo el estado de la embriaguez.

"El sueño es aquel estado, a través del cual el hombre crea imágenes. En el sueño, el hombre es un artista completo produciendo "La bella apariencia de los mundos oníricos, (...), -lo cual- es el presupuesto de todo arte figurativo". En este estado el hombre se regocija con la contemplación neta y precisa de las imágenes; de ahí que la producción de la obra de arte apolínea sea una re-producción de tal o cual imagen, que entre mayor sea su precisión, más bella será."[208]

Por otro lado, Nietzsche señala que en el estado de la embriaguez asciende desde el fondo más íntimo del ser humano un éxtasis delicioso, por el que asoma la esencia de lo dionisíaco…

"Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisíacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. "[209] El hombre sale de sí mismo, supera las barreras y rompe el principio de individuación que lo separaba de la naturaleza y de los otros hombres; se olvida de lo subjetivo y las abstracciones de las ideas, en suma de la representación del hombre que se ha construido en su mente, y así se reconecta y vuelve a sentir.

"Bajo la magia de lo dionisíaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto.

208 Raúl Madrid Meneses, *El Estado de embriaguez en Nietzsche (*Informe de seminario para optar al grado de licenciatura en filosofía), Facultad de filosofía y humanidades, Universidad de Chile, Santiago, Chile, 2004, en: http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/madrid_r/html/index-frames.html)

209 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf, Pags. 12 y 13.

De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el "Himno a la alegría" de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisíaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres."[210]

Las palabras de Nietzsche son extremadamente importantes, cuando al final cierran expresando que bajo lo dionisíaco ahora los hombres son libres, pues quedan rotas todas las rígidas delimitaciones. Y es que se trata de un mundo donde es posible que reine la libertad.

Probablemente Nietzsche está pensando y sintiendo aquel mundo mítico-poético-musical, un lugar donde los poetas jugaban un rol central.

El propio Sócrates afirma que los poetas al componer sus odas entran en furor, por la inspiración que causa la embriaguez: "ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes, que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y dejan de sacarlas en el momento en que cesa su delirio. Así es que el alma de los poetas líricos hace realmente, lo que estos se alaban de practicar. Nos dicen que, semejantes a las abejas, vuelan aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas, y que recogen y extraen de las fuentes de miel los versos que nos cantan. En esto dicen la verdad, porque el poeta es un ser alado, ligero y sagrado, incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración, todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos."[211]

Ahora, en esa línea, podemos ver con mayor claridad que las palabras del poema de Echazú "Cercas de Soledad" introducen al poeta en otra dimensión:

---

210 Ibid, pag. 13.

211 Platón, *Ion o sobre la poesía*, edición Electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Pag. 6.

Mi vida
se va
hundiendo
en las profundidades
del pulgar
y
el índice.

Cárcavas
de soledad
y
de olvido.[212]

El poeta bebiendo de la copa que sostiene su pulgar e índice ingresa en otro territorio.

Pero ahora, que alguien
me alcance, rebosante de luz oscura
la copa aromática…

Friedrich Hölderlin (Memoria) [213]

Como expresa Martin Heidegger[214], el poeta Hölderlin ve en el vino una luz, la luz oscura, incluso así lo llama. Contrariamente a lo que podría considerar el pensamiento hoy imperante, esto no significa que lo oscuro niegue la claridad; todo lo contrario, "la luz oscura no niega la claridad, sino simplemente el exceso de brillo, porque cuanto más brilla algo tanto más impide la vista".[215] Lo oscuro permite que se abra a la luz lo escondido, para ver más allá, hacia la luminosa claridad...

212 Roberto Echazú, *Cercas de Soledad*, Proyecto Cultural Árbol de Pan, Tarija (Bolivia), 2003. Pag. 17

213 Johann Christian Friedrich Hölderlin, poeta alemán (1770-1843)

214 Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin,* Alianza Editorial S.A., Madrid, España, 2005, (versión castellana de Helena Cortés y Arturo Leyte), pag. 131.

215 Ibid. Pag. 131.

Roberto Echazú encarnó esta frase de Heidegger: "la luz oscura del vino no quita la consciencia, sino que la eleva hasta las alturas y proximidad de lo supremo, pasando por encima de esa mera apariencia de claridad que tiene hasta lo más plano y calculable".[216]

Heidegger señala, al esbozar el sentido poético del festejo en la obra de Hölderlin, que la fiesta para dicho poeta es la fiesta nupcial de los hombres y los dioses. Es el encuentro, la oportunidad de superar la separación y retomar la relación entre los hombres y entre estos y la naturaleza.

Y en ese reencuentro, para Heidegger[217], se da lugar al nacimiento de quienes se encuentran a medio camino entre los hombres y los dioses, de quienes son visualizados como los ríos que llevan el agua que riega de vida a la tierra; son los intermediarios, que con su palabra llevan la luz a los hombres, los llevan hacia lo abierto, comunicándolos con la divinidad.

"Los poetas son aquellos mortales que, cantando con gravedad al dios del vino, sienten el rastro de los dioses huidos, siguen tal rastro y de esta manera señalan a sus hermanos mortales el camino hacia el cambio."[218]

El poeta Echazú se embriaga con la luz oscura, se embriaga con la copa aromática que sostienen su pulgar e índice. Y, en las profundidades, se siente solo, pues los hombres transitan por otro territorio, mientras él viaja a otra dimensión, donde dejan de operar las nociones imperantes en el mundo ordinario, sobre el tiempo, el espacio y la propia palabra.

El poema que lleva por título "Humberto Esteban" en dedicatoria a uno de sus hijos, empieza así:

216 Ibid. Pag. 132.

217 Ibid. Pag. 114.

218 Martin Heidegger, *¿Y para qué poetas?*: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/rilke.htm

Con una palabra
tuya se acrecentó
el universo

Crecieron las hierbas
en las márgenes
de todos los ríos
del mundo

Se abolió el aprendizaje
de la escritura
en los niños
y todo fue simple
como al principio.

Entre tú y yo creo
que no existe nada más
que el dibujo de un niño
con su bandera
–por ejemplo–
o lo que tú quieras
después del azar.[219]

Una palabra, la palabra, tiene el poder de hacer que el universo se expanda y crezcan las plantas; tiene el poder de crear un mundo.

Pero, no se trata de una palabra o un término en específico con tales poderes, sino probablemente de la palabra fuera de la noción representacional.

La tercera estrofa puede indicarnos más al respecto: Se abolió el aprendizaje de la escritura en los niños.

De acuerdo a Heidegger cuando analiza a Platón, el aprendizaje es un largo proceso cuya función es grabar unas representaciones, las

219 Roberto Echazú, *Humberto Esteban*, derechos de Roberto Echazú, impreso en los talleres gráficos de la sección de publicaciones del departamento de informaciones y RRPP del Ejército de Bolivia, La Paz, Bolivia, 1994. Pag. 13.

ideas, en la mente de los hombres. Empieza a temprana edad con lo primordial, enseñar a los niños a escribir las palabras (es éste probablemente el momento crucial). El hacerlo así no es más que escribir las palabras en la mente de los niños, para que con ellas miren y reproduzcan el mundo a lo largo de su existencia. Un proceso fundamental, desde la perspectiva de Platón, para lograr que algunos hombres pueden ver más de cerca la verdad.

La abolición de la escritura trata de la abolición del pensamiento y discurso que han sostenido a la civilización humana. Es toda la construcción ideológica que empieza por el lenguaje y la escritura y que lleva al hombre a transitar por un camino ya definido. Es este mundo que intenta controlar artificialmente a la naturaleza y al propio hombre, es esa creación gigantesca e incontrolable que avanza y avanza, impidiendo la libertad del hombre. Frente a ello, se requiere volver atrás en los pasos andados, borrando todo lo que la civilización les enseña a los hombres para vivir su vida.

La palabra a la que se refiere el poema entonces es aquella que no se enseña a los niños. Y, por lo tanto, es una palabra que no se encasilla en la lógica de la representación.

La quinta estrofa del poema confirma aquello: «Entre tú y yo creo que no existe nada más que el dibujo de un niño con su bandera –por ejemplo– o lo que tú quieras después del azar.»

Pues, intenta decir que con quien habla el poeta no existen de por medio palabras, sólo el dibujo de un niño o, en realidad, cualquier cosa que emerja del azar; es decir algo que no está predeterminado, sino librado al azar.

Y así, un mundo donde queda abolida la escritura de aquella palabra en su carácter representacional, es un mundo, tal como lo dice el poema, simple como en el principio. Simple aquí podría significar lo elemental, sencillo, individual, directo o natural, es decir aquello que no se hace complejo con otros elementos artificiales con los que se intenta representarlo. En tanto que azar, significa sin orden ni planeamiento.

Un mundo simple, sin la palabra como representación, librado al

azar, como al principio. Al principio de los tiempos probablemente, pero entendido no como el pasado, que bajo la noción imperante del tiempo, se comprendería como la primera etapa cronológica de una secuencia entre pasado, presente y futuro. Sino, como la edad primordial o el tiempo original, como señala Vernant al referirse a Mnemosyne (Memoria), bajo la lógica de un devenir cíclico.

En esa perspectiva, el principio, como se plantea en el poema, podría remitir a aquel mundo al que se refriere Nietzsche:

Un mundo mítico-poético-musical, donde es posible que reine la libertad.

En el que:

"Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte."[220]

Esas maravillosas frases de Nietzsche entran en sintonía con los versos de Echazú en el poema. Ambos hablan de desaprender o abolir el hablar, la escritura, la palabra.

Y en ese mundo, por el que probablemente vuela Echazú, cuando dice «con una palabra tuya se acrecentó el universo» habla con una divinidad. Pues sólo una divinidad podría ser capaz -con una palabra suya- de acrecentar el universo y hacer crecer las hierbas en las márgenes de todos los ríos.

Pero, al mismo tiempo, otras señales en el poema pueden indicarnos que el interlocutor de Echazú es otro: por un lado, el fragmento corresponde a la primera parte (es más, son los primeros versos) de una obra íntegramente dedicada a su hijo Humberto Esteban, y, por otro

220 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf. Pag. 13

lado, en la quinta estrofa (del fragmento que presentamos) el poeta señala que entre él y su interlocutor sólo existe un dibujo de un niño, que probablemente pertenece a su hijo. La segunda pista podría confirmar que con quien habla el poeta es precisamente su hijo.

Pero, pareciese improbable que su hijo pueda hacer lo que sólo puede hacer una divinidad. A no ser que, en ese otro mundo por el que circula el poeta, ambos sean considerados lo mismo. Por ello, cuando habla con una divinidad, el poeta se encontraría hablando con su hijo.

Es decir, si pensamos bajo el marco del pensamiento regido por la palabra como logos, es improbable que sea así. Pero podría ser probable si buscamos otro pensamiento y tomamos por ejemplo las palabras de Nietzsche, cuando dice que, tras haber desaprendido a andar y hablar, ahora ocurre la transformación mágica, los animales hablan y el ser humano se siente como un dios.

En otra parte del poema que dedica su hijo Humberto, dice el poeta:

Solo señalo el camino
no hay recodos junto a ti.
Tú me dictas yo escribo[221]

Tú me dictas, yo escribo, sólo señalo el camino. El poema es revelador en extremo, pues indicaría (de acuerdo a Heidegger) que el poeta, como el intermediario se comunica y escucha a los dioses y, a partir de ello escribe su poesía, con la que señala el camino a los hombres. Y así supera la separación entre la tierra y el cielo, el hombre y los dioses.

Es también revelador el último verso con el que cierra la primera parte del poema, cuando el poeta exclama:

221 Ibid. Roberto Echazú, *Humberto Esteban.* Pag. 49

¡Qué hermosa debería
ser la vida
para
Humberto Esteban![222]

Pues, el término "debería" nos indica por un lado que el poema se dirige a su hijo como niño, como un ser humano que tiene toda una vida por delante; que todavía no aprendió a escribir y que, por lo tanto, no tiene grabadas en su mente las representaciones del mundo de la palabra.

Y, por otro lado, con un dejo de nostalgia señala lo que debería pasar (¡Qué hermosa debería ser la vida...!), pero dejando entrever que lo más probable es que no suceda. Ya que, siguiendo la línea argumental que planteamos, finalmente Humberto Esteban, como cualquier hombre, aprenderá a leer y decir la palabra.

No obstante, es clave la figura del niño, pues como nos hacen ver los versos del poema Gabriel Sebastián, dedicado a su otro hijo, sucede algo extraordinario en el mundo del niño:

Hablemos
de tu pequeño
mundo
como un patio
lleno
de infancia
o de la tarde
que se queda
en sus tapias

inhabitada
de olvido

222 Ibid. Roberto Echazú, *Humberto Esteban*. Pag. 30.

–Nadie
casi
nadie
en tan pequeña
circunstancia
de vida
podría hablarte
de olvido.

Gabriel:
somos el reflejo
de un solo
destino
que abarca
otro tiempo
y otra historia,
en una sucesión
infinita
que nos depara el punto
épico
de partida.[223]

Este es un mundo donde no habita el olvido. Los niños que aún no aprendieron a escribir y que viven en su pequeño mundo, como en un patio donde pueden jugar, no han sido tomados por el olvido; no han dejado de ser, como quienes, presas del olvido, se encuentran muertos en vida.

Luego de lidiar tanto con el olvido, la poesía de Echazú encuentra un lugar libre de éste y cambia de tono, ya no es la tristeza y la melancolía lo que prima, sino la ternura y alegría se podría decir, aunque nunca se dejará de lado las primeras.

223 Roberto Echazú, *Gabriel Sebastián*, derechos de Roberto Echazú, impreso en los talleres gráficos de la sección de publicaciones del departamento de informaciones y RRPP del Ejército de Bolivia, La Paz, Bolivia, 1994. Pag. 13

El poeta se siente parte de ese mundo, se siente igual que Gabriel Sebastián, pues no otra cosa podría significar que exprese que ambos son el reflejo de un mismo destino y un mismo origen.

Pero, un destino de otro tiempo, no enmarcado en una noción lineal, secuencial y teleológica, sino, como identificamos antes, en un tiempo primordial, épico, heroico, grandioso, extraordinario, una edad original que se corresponde, no con una memoria muerta, con una memoria viva.

Así como la memoria húmeda de los árboles. Pues, en ese viaje por otro mundo, el poeta se recoge ante los árboles para inspirarse y poetizar, como cuenta en un fragmento del poema "La sal de la tierra":

Cuando
el árbol
crece
sus flores
se realizan
en frutos,
que a su vez
darán
otros
árboles,
otras
flores,
otros frutos.

Me oculto
en un árbol
para escribir
un poema.

Hoy
voy a ver
florecer.[224]

224 Roberto Echazú, *La sal de la tierra,* Ministerios de Relaciones Exteriores, La

La experiencia que retrata el poema es extraordinariamente elocuente y valiosa para nuestro análisis. Pues se trataría nada menos que del brotar de la palabra poética.

Una palabra que brota en medio del devenir cíclico, expresado por un movimiento eternamente circular del árbol que se convierte en flor, fruto y árbol nuevamente.

O como lo manifiesta Nietzsche: "Los animales dijeron entonces: Zaratustra, para los que piensan como nosotros, todas las cosas bailan; van, se alargan la mano, se ríen, huyen… y vuelven. Toda va, todo vuelve, la rueda de la existencia gira eternamente; todo muere, todo vuelve a florecer, eternamente corren las estaciones de la existencia.

Todo se destruye, todo se reconstruye."[225]

Todo vuelve a florecer, como lo dicen Nietzsche y Echazú. Y es que encontramos aquí nuevamente una otra noción del tiempo que no guarda relación con la que impera, aquella lineal, teleológica y particionada.

Entonces, es bajo esa otra noción que surge la palabra en la poesía de Echazú. Y, en esa línea, es clave lo que hace el poeta para poetizar: se oculta en un árbol. Se sitúa y cobija humilde y sabiamente en medio de ese devenir, autopercibiéndose como un elemento más de ese movimiento eterno.

Se oculta en un árbol para ver florecer y escribir un poema, es decir no interviene alterando el devenir cíclico, no manipula los árboles en función de una supuesta utilidad para el hombre, los deja florecer. Esta actitud es diametralmente opuesta a la que prima en nuestra civilización.

Es ahí donde encuentra la inspiración divina, tras sentir la memoria húmeda de los árboles, como dice en el poema "Estos árboles...", en la que se han impregnado los recuerdos de la lluvia, que trae el agua desde el cielo.

Habana, Cuba, 1992. Pag.13.

225 Friedric Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra,* Alba Editores, Santiago de Chile, 2003. Pag. 80.

Es ahí donde "maduro de vida el árbol retoña en cantares".[226] Y donde, probablemente bajo un impulso dionisíaco, el poeta se embriaga, pero lo hace de la embriaguez del árbol, pues cree que ésta ocurre, como lo indicaría una cita de Octavio Campero Echazú (un poeta coterráneo suyo) que Roberto Echazú presenta en un pequeño ensayo[227] en torno a la obra de dicho poeta:

Qué embriaguez la del árbol!...
De entre sus frescas y anchurosas
ramas,
enjoyadas de nidos,
vuelve la vida a desplegar el ala
sedienta de horizontes... y se queda
como en suspenso el hacha.

Así, embriagado por aquellos seres que, como señala un fragmento del poema Humberto Esteban, no tienen la idea de haber nacido, el poeta se inspira para que la palabra haga su despliegue. Y hace que la poesía sea igual que el florecer de los árboles: "hoy voy a ver florecer": hoy voy a ver florecer para escribir un poema u hoy voy a escribir un poema para ver florecer.

La poesía en esa perspectiva implica que el hombre deja de verse en el centro del universo, como el elegido que merece disponer a su antojo de todo lo que le rodea, organizando en función de ello un orden que en el fondo obedece a un reparto de la palabra, el tiempo y el espacio. En el que unos seres vivos, de acuerdo a la palabra que los nombra como árboles, son objetos materiales con una utilidad específica para el hombre.

Dejar de lado esas nociones implica que el mundo no va hacia un lugar en función de unos objetivos, pues vuelve y vuelve, renovándose eternamente, siguiendo el libre juego de las fuerzas. Por tanto el con-

226 Roberto Echazú, *Campero Echazú Poeta de la tierra y el árbol*, Universidad boliviana Juan Misael Saracho, Tarija, Bolivia,

227 Ibid. Roberto Echazú, *Campero Echazú Poeta de la tierra y el árbol*. Pag. 7.

ducir a una civilización hacia un objetivo carece de todo sentido; y, en consecuencia, el edificar grandes urbes y construir máquinas para que avance el proyecto humano es una contradicción fundamental. Para ciertos pueblos indígenas, por ejemplo, no tiene sentido que se construyan carreteras y edificios por su territorio, en ese pensamiento el acumular y detentar de la propiedad privada no es necesario.

En este momento, tras varios rodeos, finalmente el análisis podría llevarnos a una conclusión mayor, pues que la palabra poética, a partir de la interpretación de la poesía de Roberto Echazú, no se basa en la representación.

Pero dejemos que la propia poesía siga hablando. Pues el poema de Echazú "Algunos pájaros son azules..." puede indicarnos aún con mayor claridad que la palabra poética no es una representación:

Algunos pájaros son azules por el cielo,
como el Pájaro Azul;
iluminan su vuelo, para los ojos envidia,
para los ojos sin abrigo de caricias,
sin lumbre que dé calor al Avefría
de la tierra.

En el otoño, los pájaros emigran a otras
estaciones,
lleno de alegría el corazón;
en el otoño,
el hombre se queda con sus pájaros en jaula,
y el Avefría.[228]

Nótese que en el primer verso del poema la palabra "pájaro", y la que le sigue "azul", llevan mayúscula inicial: "Algunos pájaros son azules por el cielo, como el Pájaro Azul". Se trata consecuentemente de un nombre propio, del nombre de un pájaro en específico.

228 Roberto Echazú, poema Algunos pájaros son azules por el cielo..., en *Poesía completa*, Nuevo Milenio Editorial, La Paz, Bolivia, 2001. Pag. 81.

Existen dos obras que llevan por nombre El Pájaro azul: un cuento de Rubén Darío[229] de 1886 y una obra teatral de Maurice Maeterlinck[230] de 1909, sobre esta última incluso se basó una producción cinematográfica famosa.

Puede ser probable que el poema de Echazú, cuando habla del Pájaro Azul, tome como referencia alguna de esas obras.

El cuento de Rubén Darío trata de un poeta, Garcín, cuyos amigos llamaban el pájaro azul, por la siguiente razón: Garcín cree que dentro de su cerebro habita encarcelado un pájaro azul. A causa de ello, muchos incluso pensaban que se encontraba loco.

"Cuando el pájaro canta, se hacen versos alegres y rosados. Cuando el pájaro quiere volar y abre las alas y se da contra las paredes del cráneo, se alzan los ojos al cielo, se arruga la frente y se bebe ajenjo con poca agua, fumando además, por remate, un cigarrillo de papel."

La vida de Garcín a lo largo de la obra consiste en componer, entonces, un poema llamado justamente el Pájaro Azul, en el que expresa el fuerte anhelo del pájaro por volar libre, fuera del cerebro del poeta. Así cada día se van componiendo nuevos versos.

Cuando su vecina, una mujer por la que sentía amor muere, entonces el poeta compone el último canto de su poema y titula el epílogo así: "De cómo el pájaro azul alza el vuelo al cielo azul."

Garcín se quita la vida con una bala que destroza su cráneo y cerebro. Y en su lecho de muerte se encuentra el último verso del poema: "Hoy, en plena primavera, dejó abierta la puerta de la jaula al pobre pájaro azul".

Por su lado, la obra de Maurice Maeterlinck cuenta que:

Dos hermanos, Mytyl y Tyltyl vivían en un hogar pobre, pero eran muy felices. Un día asomados por la ventana vieron a un niña llorando muy triste.

229 Rubén Darío, El pájaro azul, en *Azul ... Cantos de vida y esperanza*, Ed. José María Martínez, Madrid, España, 2002. Pags. 199-204.

230 Maurice Maeterlinck, El Pájaro azul en: http://www.divierteteleyendo.com/archives/libro/el-pajaro-azul

Cuando le preguntaron a la madre, ésta dijo “nuestra hijita no puede sonreír, y el único que podría ayudarla es el Pájaro Azul de la Felicidad que vive en medio del bosque. Eso nos dijo un viejo adivino que pasó por aquí.”

Entonces los dos niños decidieron internarse en el bosque en búsqueda del Pájaro Azul. Tras caminar por largo tiempo se toparon con un hada que mediante una luz iluminó el camino hacia el castillo de la noche, donde podían descansar, para luego buscar al padre del tiempo, quien les indicaría cómo encontrar al Pájaro Azul.

Al día siguiente se internaron en el jardín de los sueños y ahí cayeron “en un extraño sueño: miles de Pájaros Azules revoloteaban a su alrededor, pero cuando los hermanos atrapaban alguno, desaparecían.”

Tras despertar y percatarse que se trataba de un sueño, continuaron andando, hasta que finalmente divisaron un gran Pájaro Azul en la copa de un árbol. Entusiasmados treparon por este, mas escucharon «Pierdes tu tiempo, amiguito —habló el árbol—; no te dejaré atraparlo.»

Luego del vano intento, pero creyendo que todavía podían atraparlo, al encontrarse con el padre del tiempo le consultaron y éste les respondió «El Pájaro Azul de la Felicidad no se encuentra en este bosque. Si buscan bien en sus corazones lo hallarán… quizás lo encuentren más cerca de lo que piensan.»

Cuando volvieron a su hogar escucharon un canto que provenía del patio, era el Pájaro Azul; tras contemplarlo intentarlo atraparlo, para llevárselo a la niña de la otra casa, no pudieron, pues este voló.

Si bien ambas obras, la de Darío y la de Maeterlinck son diferentes, tienen algo fundamental en común: el Pájaro Azul no puede ser atrapado; la poesía, por un lado, y la felicidad por otro, no pueden ser atrapadas, dirigidas, moldeadas, sometidas y encarceladas.

Es decir, no pueden ser representadas por la palabra que intenta nombrarlas y darles vida. No pueden ser constreñidas por un concepto que intenta hacerlas aparecer de una determinada y precisa forma.

Y es que como finalmente dejan entrever ambas obras la poesía y la felicidad son libres e indeterminadas.

Echazú en el poema ve que «algunos pájaros que son azules por el cielo como el Pájaro Azul». Son pájaros azules porque se encuentran volando en el cielo, es decir libres como el Pájaro Azul, que no se deja atrapar ni representar. Pero además no deja de ser relevante que dichas aves vuelan en el cielo, pero también pueden caminar por la tierra.

Causan envidia para aquellos que, como el Avefría los ven desde la tierra, con ojos que no sienten, «sin abrigo de caricias». Y es que como se encuentran en la tierra no están volando.

Y como no vuelan no emigran cuando cambian las estaciones, al llegar el otoño, como lo hacen los pájaros azules por el cielo. No emigran como el Avefría, un tipo de ave que en su mayoría de especies, se caracteriza por no emigrar y quedarse en tierra durante la temporada de frío.

Y, por ello, al igual que dicha ave, en el otoño, «el hombre se queda con sus pájaros en jaula».

Es claro que en el poema se contraponen el Pájaro Azul y el Avefría. Uno es libre y vuela emigrando, mientras que el otro no vuela y no emigra, se queda en tierra. Se trata por un lado de un pájaro libre y por el otro de un pájaro en jaula.

Ese último verso es trascendental, pues da cuenta de que el hombre, así como el Avefría que se queda en la tierra en contra del paso cíclico del tiempo, posee pájaros en jaula.

Frente a ello, si consideramos las obras de Darío y de Maeterlinck entonces todo indicaría de que el hombre ha tomado a la poesía y a la felicidad como unos objetos a su disposición, para controlar y someter. Los ha encarcelado para darles una forma y un sentido y de esa forma una utilidad.

Bajo esa argumentación, los pájaros en jaula en realidad empiezan su encierro cuando el hombre empieza a nombrarlos con una palabra que intenta tomarlos y dar a conocer su ser. Por lo tanto, podríamos

concluir que aquellos pájaros que el hombre mantiene en jaula son las propias palabras, aquellas que pertenecen al reino del logos.

Y, consecuentemente, como el hombre tal como es concebido por la civilización es un producto de la palabra, podríamos afirmar que finalmente aquellos pájaros enjaulados no son más que los propios hombres.

Pero, podemos saber más de esa palabra en la poesía de Echazú. En el texto «Morada del olvido» se presenta un título que da inicio a la primera parte:

Como una fina envoltura
que una sus almas[231]

Luego, como continuando con el título anterior se presenta otro que da inicio a la segunda parte:

Antes te encumbran
y después te muerden[232]

Es muy probable que en ambos títulos resuenen las palabras de un poema de Oscar Cerruto, el escritor y poeta que influyó en Echazú. El poema en cuestión se llama "El pozo verbal". A continuación presentamos un fragmento que corresponde a la parte final del mismo:

Las palabras te ensalzan
te festejan
te minan
te enjoyan
te besan las manos
luego te muerden.

Las palabras te encumbran
te glorifican
te esmaltan con azúcares
te visten de luz

---

231 Roberto Echazú, *Morada del olvido*, Editorial Cabildo, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1989. Pag. 9.

232 Ibid. Pag. 21.

te visten de flores
luego te escupen.

Las palabras te calzan de oros
te coronan con laureles
te reverencian
te abruman de lisonjas
luego te lapidan.

Las palabras te santifican
te cantan alabanzas
te levantan en el aire
¡qué alto vas!
luego te encierran.[233]

La frase con la que Cerruto empieza la segunda estrofa del fragmento anterior dice: las palabras te encumbran; y la última con la que termina la primera estrofa dice: luego te muerden. En tanto que el segundo de los títulos que coloca Echazú en "Morada del olvido" dice: Antes te encumbran, después te muerden.

La similitud es extraordinaria, por tanto lo más probable es que Echazú inspirado por el poema de Cerruto con esa frase a lo que se refiere es a la palabra, aquella que antes te encumbra y después te muerde. La palabra eleva a los hombres, los encumbra, pero, tras ello, los muerde.

A lo largo de todo el poema se percata claramente lo que según Cerruto hacen las palabras: engañar al hombre. Mas, lo que probablemente intenta describir el poeta es el mundo que tejen las palabras, en el que supuestamente encumbran al hombre en lo más alto, lo santifican y lo elevan por los cielos, pero, para encerrarlo. ¿Dónde?, justamente en ese mundo. Y es que como dice el propio Cerruto "El lenguaje no [es] un medio expresivo sino el mundo en sí mismo..."[234]

233 Oscar Cerruto, *Obra poética,* Plural editores, La Paz, Bolivia, 2007. Pag. 150.

234 Monserrat Fernández, *La crítica y el poeta: Oscar Cerruto*, Plural editores, La Paz, Bolivia, 2011. Pag. 75.

Las palabras tienen el poder de hacer aparecer al hombre como dios, para en realidad someterlo y en lugar de dejar que sea libre lo transforman en un esclavo.

Obviamente que aquella no es la palabra poética, bajo la concepción de Cerruto, sino su reverso.

Para cerciorarnos de ello escuchemos algunas palabras del propio Oscar Cerruto, recogidas en la obra "La crítica y el poeta: Oscar Cerruto" de Montserrat Fernández".[235] El texto entrecomillado dentro de la cita corresponde a las palabras de dicho poeta:

"La poesía no es sólo un acto de inteligencia, sino su excedente: "el poeta toma consciencia del lenguaje, no lo usa simplemente, sino que lo explora [...] la poesía trasciende el lenguaje". Más allá entonces de la breve vida de la nominación que apenas enunciada desaparece, la palabra poética logra subsistir porque revitaliza la palabra, la lanza más allá de sus significaciones más usuales y al hacerlo, la transforma. Por lo tanto, la vía de la poesía exige la búsqueda de la perfección y el poema es "el resultado de la victoria del poeta sobre el lenguaje por alcanzar una expresión incorruptible". Los poetas son conscientes "de que las palabras hay que conquistarlas viviéndolas y, por la inmersión en el lenguaje, tocan los fundamentos del ser". Es decir que el lenguaje es parte de la existencia y no sólo su expresión; el lenguaje es capaz de tocar los fundamentos porque revela. Y, claro, como toda revelación exige una apertura del alma y una atención a lo luminoso.

Ahora bien, Cerruto puntualiza que "la poesía es el último refugio del hombre. Un reducto sin casamatas, sin fosos, sin muros. Por ello mismo inexpugnable [...] la única no negociable". Ese refugio es amparo ante el mundo que parece casi siempre hostil y utiliza el lenguaje como cambio, como camino para obtener algo. Mientras que el poeta debe conjurar su palabra esclareciendo su ser en ese reverso que es el mundo. Y todavía más, pues el poeta explica que "la poesía es la transcripción del mundo, todo eso que es realidad pero también

235 Ibid. Pag. 89.

los sueños que el hombre edifica sobre esa realidad, y aún contra esa realidad. Por eso la poesía es un acto de fe y no se acaba". Aquí creo que queda claro lo que he venido esbozando como característica central de esta poética: la palabra es un acto de fe y desde allí es donde mira y dice su mundo, por ello no cabe sólo una lectura de jerarquías y de odios en Cerruto, porque su denuncia es la lucha por ir más allá de ese mundo reverso y degradado, es el afán por ver otro camino más vital, más duradero, la verdadera otra cara del mundo".

Cerruto dice que la poesía trasciende el lenguaje y el poeta no sólo usa el lenguaje, lo explora, es decir busca otras significaciones y, por lo tanto, intenta transformarlo. En cambio, en relación con ello, la palabra no poética es aquella que no puede trascender el lenguaje, que sólo se enmarca en lo que dicta el lenguaje. Es un instrumento para obtener algo, en tanto que la palabra poética es la revelación, como en un acto de fe, que permite descubrir otros mundos y así tocar fundamentos íntimos del ser. La fe generalmente es entendida como una creencia que no necesita ser confirmada por la razón o por la ciencia.

En consonancia, a lo largo del recorrido y análisis de la poesía de Echazú hemos podido constatar que la poesía viaja por esos otros mundos, inspirada y embriagada por otras nociones, del tiempo, la memoria, la muerte y el olvido por ejemplo. Es un viaje por la tierra y el cielo, donde aparecen divinidades capaces de acrecentar con una palabra el universo, pero también aparece el hombre incapaz de ver esas divinidades.

A partir de la similitud en las frases que utiliza Cerruto y Echazú ha sido posible encontrar una probable conexión mayor en el pensamiento. Por lo que podríamos concluir que la noción de la palabra poética que emana de Cerruto es compartida de alguna manera por Echazú.

Y esa es una experiencia muy parecida a la que tuvo el poeta Stefan George con la palabra, de acuerdo a la interpretación de Heidegger: por un lado, cuando bajo la lógica de la representación, siempre encuentra en la antigua fuente la palabra para nombrar aquello que quie-

re expresar poéticamente; pero, por otro, en contraposición, cuando fuera de la lógica de la representación, no encuentra la palabra en la antigua fuente para nombrar aquello que quiere decir con el poema. Y constata así que la verdadera palabra, es aquella que no representa.

En el primer caso la palabra es una cosa que nos hace ver las otras cosas, pero en el segundo no lo es (una cosa). Es decir, no es concebida como una representación que nos permite ver aquel mundo de las ideas al que se refiere Platón. Y que, si aludimos al poema de Cerruto, no es más que “El pozo verbal”.

Sin embargo, como afirma este poeta a diferencia de ello la palabra poética es una palabra que revela otros mundos, y para ello exige una apertura del alma y una atención a lo luminoso.

Y quizás aquí lo luminoso podría ser aquello a lo que se refiere Heidegger cuando señala que “La embriaguez alza hacia la luminosa claridad en la que se abren las profundidades de lo oculto y en donde la oscuridad aparece como hermana de la claridad.”[236] El territorio de lo “abierto” como lo presenta Heidegger en “¿Y para qué poetas?”, como un lugar indeterminado.

Pero, si la palabra poética en la poesía de Echazú no es una representación, entonces ¿qué es? y ¿Cómo el poeta elabora su poesía?

Ante ello sólo será posible una aproximación:

Es importante partir de aquello que manifiesta Cerruto: el poeta trasciende el lenguaje y explora las palabras, como una búsqueda que le permita renovar o incluso reinventarlas. De esa forma se abre la posibilidad de conquistarlas, pero remarca que se las conquista viviéndolas.

El conquistar generalmente quiere decir poseer o dominar, una acepción incompatible con la palabra poética tal como se ha venido planteando en el análisis precedente, pues ésta si se caracteriza por algo es por su naturaleza libre, que impide que se la pueda asir y constreñir en una representación.

---

236 Ibid. Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin.* Alianza Editorial, S.A., Madrid, España, 2005. Pag. 132.

Pero, en el contexto del pensamiento de Cerruto, expresado en las citas que presentamos previamente, es posible que la conquista de la palabra consista en superar aquella palabra del orden de la representación que mantiene sometido al hombre.

Y en esa línea, como conquistar también significa enamorar, la conquista de la palabra que plantea Cerruto podría indicar que se trata de lograr una suerte de comunión con la palabra.

Ahora, es fundamental el cómo se conquista a las palabras, según Cerruto viviéndolas. Aquí podríamos habernos topado con un planteamiento que rompe una noción fundamental, aquella instituida por Sócrates y Platón.

Es decir, la separación entre mente y cuerpo, haciendo que la primera, donde reina la razón, aparezca como el rector de la segunda; donde la palabra, el logos, cargada de la razón debe gobernar y controlar el lado animal del hombre.

Escuchemos las palabras de Nietzsche cuando se refiere a ello: “Niega la sabiduría cabalmente allí donde está el reino más propio de ésta.(...) Sócrates pertenece en realidad a un mundo al revés y puesto cabeza abajo. En todas las naturalezas productivas lo inconsciente produce cabalmente un efecto creador y afirmativo, mientras que la consciencia se comporta de un modo crítico y disuasivo. En él, el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador.” [237]

Y sigue: “Ciertamente, junto a este conocimiento aislado está, como un exceso de honestidad, si no de altanería, una profunda representación ilusoria, que por vez primera vino al mundo en la persona de Sócrates, -aquella inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos

237 Friedrich Nietzche, Sócrates y la tragedia, en *El nacimiento de la tragedia*, ed. Alianza Editorial, Madrid, 2001; (Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual), p. 235, (citado por Raúl Madrid Meneses, El Estado de embriaguez en Nietzsche, http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/madrid_r/html/index-frames.html)

límites en los que tiene que transmutarse en arte: en el cual es en el que tiene puesta propiamente la mirada este mecanismo."[238]

La separación se remite a aquella separación que se instituye a partir de la palabra, como lo señala Aristóteles en su célebre definición, según la cual sólo el hombre posee aquella, a diferencia de los otros seres vivos. Pero, la posee para poder ver y entender la verdad. Para acceder al mundo de las ideas como lo concibe Platón.

Pero, de esa forma, la palabra como logos, afincada en la mente, desprecia el lado instintivo del hombre. Incluso se produce una separación entre los hombres virtuosos y portadores de la palabra de aquellos que, destinados sólo a usar su cuerpo en tareas físicas, no tienen la capacidad para hablar, más allá de la emisión de los ruidos de placer y dolor.

Así, el divorcio entre la mente y el cuerpo es a la vez el divorcio entre la palabra y el cuerpo.

Por ello, el planteamiento de Cerruto de conquistar la palabra viviéndola podría tratarse de remontar dicho divorcio y lograr que la palabra al mismo tiempo de ser dicha sea vivida; el decirla implica vivirla: en una conexión indisoluble entre la mente y el cuerpo la palabra es una actuar, no una representación.

Y Echazú en el ensayo respecto a la poesía de Octavio Campero Echazú señala en una frase (citada en el primer capítulo de la segunda parte) que la palabra, como logos, portadora de la razón, no esclaviza nunca la emoción, sino la emoción a la palabra.

Es una frase de alta importancia, pues señala pistas claves en torno a la noción de la palabra y en consecuencia sobre el modo de poetizar: la emoción, es decir la pasión del lado animal del hombre, guía a la palabra y somete así a la razón. Es fundamental esta constatación, pues indicaría que la palabra poética debe salir de aquel mundo de las ideas que plantea Platón.

Por otro lado, Ezra Pound, un poeta, ensayista, músico y crítico

238 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf Pag. 47.

estadounidense nacido en 1885 y fallecido en 1972, se refiere a la imagen que le surge al poeta en el momento de poetizar, como “[...] aquello que nos presenta un complejo intelectual y emocional en un solo instante. [...] El que dicho “complejo” se ofrezca de modo instantáneo es lo que produce esa impresión de liberación súbita; esa sensación de libertad respecto de los límites impuestos por el espacio y por el tiempo; la sensación que experimentamos, en presencia de las más grandes obras de arte, habernos acrecentado.”[239]

Pero, ¿por qué citamos a dicho poeta?.

Lo hacemos porque Roberto Echazú toma un poema suyo, que podría indicarnos algunas pistas más de su modo de poetizar.

Antes de dar inicio a la tercera parte del texto “Cercas de soledad” de Echazú, aparece el poema “En una estación de metro” de Pound[240]:

La apariencia de estos rostros
en la multitud
pétalos
sobre una rama negra y húmeda

Marcelo di Marco[241] explica cómo se confeccionó el poema:

“Una vez Pound salía del subte, y una cara de mujer le llamó la atención por su belleza. Inmediatamente se le cruzó otra, más bella todavía. El poeta intuyó que había encontrado un hermoso asunto para un poema. Durante toda esa mañana buscó las palabras adecuadas para expresar la emoción súbita que le produjeron las apariciones. ¿Por dónde empezar a contar? ¿Cómo *dar* la distinción de aquellos rostros? Por la tarde, volviendo a su casa descubrió que lo que tenía que encontrar no eran palabras ni frases. Más bien eran... manchas,

239 Marcelo di Marco, *Taller de corte y corrección*, Edición en formato digital Random House Mondadori S.A. Buenos Aires, Argentina, 2012. Pag. 104.: http://books.google.com.bo/books?id=wKLbuQChhc4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

240 Roberto Echazú, *Cercas de soledad*, derechos de Roberto Echazú, proyecto Árbol de Pan, Tarija, Bolivia, 2003. Pag. 24.

241 Ibid. Marcelo di Marco, *Taller de corte y corrección.* Pag. 106.

manchas contrastantes de color. Porque eso fue justamente lo que lo había impactado: el color de la belleza destacándose en la opacidad."

Si bien es predominante ver a la imagen como una representación, nos interesa de lo anterior que aquello que le vino a la mente al poeta o lo que tenía que encontrar no eran palabras ni frases, sino manchas. Pues estas son señales no precisas, más bien ambiguas. Y, en ese contexto, la imagen podría aparecer como un elemento que, en cierta oposición a la realidad, pertenece al terreno de la imaginación.

En ese sentido, nos interesa cómo esas manchas se traducen en un estilo que, como lo testimonia el propio poema "En una estación de metro", consiste en elaborar un poema corto, que nos presenta unos cuantos versos al igual que la poesía de Echazú, quien reconoce que su labor poética es la de escribir versos cortitos, una característica a lo largo de su obra. Y, por lo tanto, quizás de esta manera, hayamos encontrado algunos indicios que nos indiquen el porqué de ese estilo predominante en su poesía.

Pound cuenta que luego de la experiencia en el metro escribió un poema de treinta versos, que fue destruido, "Seis meses después hice un poema la mitad más breve y un año después el dístico definitivo de tipo haiku."[242] Y aunque Echazú reconoce en una entrevista[243] que jamás ha leído un haiku, una forma de poesía japonesa cuyos poemas son breves (formados generalmente por siete versos), la suya fue sin duda una poesía breve, por ello guarda una relación de forma con ese tipo de poesía japonesa.

Aunque no sólo de forma:

En un diálogo entre Heidegger y el profesor japonés Tezuka,[244] este último hace una referencia a la palabra Ku en japonés, la que tiene

---

242 Marcelo di Marco, *Taller de corte y corrección*, Edición en formato digital Random House Mondadori S.A. Buenos Aires, Argentina, 2012. Pag. 106: http://books.google.com.bo/books?id=wKLbuQChhc4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

243 Blog on the road, *Roberto Echazú, el poeta del vino*, en: http://the-stranger-.blogspot.com/2007/04/roberto-echaz-el-poeta-del-vino.html

244 Martin Heidegger, De un diálogo del habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002. Pag. 77.

que ver con lo vacío, lo abierto, el cielo. Mencionamos esto porque lógicamente haiku termina en ku.

“La palabra ‘haiku’ 俳句 significa literalmente “frase o sentencia de un actor”, y los ideogramas chinos que conforman dicho término transmiten la idea de que, en la frase o en la sentencia enunciada, existe cierto sentido de teatralidad.” Así lo hace saber Christian Emmanuel Hernández Esquivel, en su ensayo “Haiku: tradición poética de Japón”.[245]

Quizás en esa línea en realidad signifique “palabra”, aquella palabra que se pronuncia en medio de una cierta teatralidad.

Hernández prosigue “debe subrayarse que la esencia del haiku no radica en su métrica o en sus temas, sino en su poiesis: los artistas japoneses que escribieron haiku a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX crearon imágenes con las cuales pudieron expresar lo inexpresable, mediante pequeños textos con los que se deleitaron o se sorprendieron de las cosas cotidianas, pensamientos profundos que les permitieron mirarse y reconocerse a sí mismos, ideas que les posibilitaron tener momentos de despertar, iluminación o autoconocimiento (kenshō 見性), y sobre todo, espacios para la meditación que les permitieron acceder a la nada: el principio de la fuerza vital que emerge y lo llena todo. Esa es la finalidad última del haiku: trascender la naturaleza humana (Aitken, 1978).”

Por su parte, Vicente Haya[246], estudioso de la poesía japonesa señala en una entrevista que el Haiku no es una invitación a la comprensión del mundo, sino de conmoción ante él; “la palabra humana que se transforma en haiku es la expresión de un silencio profundo y ancestral que es previo y posterior a nuestra existencia como criaturas.”

En un ensayo al respecto, Haya manifiesta que “El haiku japonés es una estrofa que pretende captar los asombros del ser humano. Es

245 Christian Emmanuel Hernández Esquivel, Haiku: tradición poética de Japón, en: http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_73/Aguijon/Haiku.pdf

246 Agenda Digital Viva, *Entrevista a Vicente Haya, nipólogo y estudioso del haiku*, revista digital, invierno 2008, en http://www.agendaviva.com/revista/articulos/Entrevistas/Vicente-Haya-Nip-logo-y-estudioso-del-ha

un modo poético de hacerse con los instantes. Bashô, el padre del haiku, lo definió como "lo que ocurre aquí ahora". Cualquier suceso, cualquier realidad, grande o pequeña, hermosa o sin aparente belleza, tiene derecho a habitar el haiku. Por eso, Blyth explicaba que el haiku era "una nada inolvidablemente significativa" que había sucedido ante nosotros. La condición de notario de la Naturaleza que adquiere el poeta de haiku es fundamental. El haiku debe ocurrir ante el poeta. No puede ser imaginado ni elaborado en abstracto; el haiku no es elucubración, no es arquitectura de la mente humana. Sólo pretende plasmar la existencia tal como es para transmitir así su misterio sin tener que explicarlo."[247]

Por ejemplo un haiku de Bashô dice así:

Oh! ¡Qué divina!
La luz del sol
entre las tiernas hojas verdes[248]

Aquello que se siente tras la unión de la luz del sol con las hojas en primavera es divino, pertenece a una dimensión sagrada. Eso es lo mismo que, probablemente, recuerdan los árboles de la lluvia en el poema de Echazú.

Todo ello nos dice mucho sobre el modo de poetizar y es que como "Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien un estado de ánimo musical («El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue después en mí la idea poética»)." [249]

---

247 Vicente Haya, Verdades y mentiras de la traducción de haiku japonés en castellano, en: http://www.unedlapalma.es/documentos/Cursos_extension/verdades_mentiras_haiku_castellano.pdf

248 Periodista digital, *El alma del aiku*, blog en: http://blogs.periodistadigital.com/elalmadelhaiku.php?cat=9525

249 Friedric Nietzsche, *El Nacimiento de la tragedia* http://members.multimania.co.uk/apuntesdesociologia/archivos/nietzsche1.pdf. Pag. 20.

Más allá de las extraordinarias similitudes entre el haiku y la poesía de Echazú, es claro que esas manchas que se constituyen en poemas cortos podrían ser en realidad las señales que tras aparecer son captadas por el poeta.

Heidegger cita a Holderlin:

"... y señales son,

desde tiempos antiguos, el lenguaje de los dioses (IV, 135)."

Y sobre ello manifiesta: "El decir del poeta consiste en atrapar esos signos para, a su vez, poder señalárselos a su pueblo."[250]

Son señales que se reciben y se transmiten, pero cuando se transmiten -no bajo la lógica de la representación- aparecen como metáforas. Pues éstas no tienen por finalidad representar algo con exactitud, sino aproximar pero en un terreno abierto. Es decir, lo hacen en un sentido metafórico, pues no representan con precisión aquello que expresan. Las señas y gestos en ese sentido son diferentes de signos y números (como prima en el pensamiento calculante), permiten que se generen múltiples posibilidades de interpretación.

Es con esa palabra, en ese formato, si se puede hablar de formato, que Echazú busca otros mundos para combatir a la muerte, aquella muerte en vida. Y, de esa manera, poder ser.

Así nos lo deja saber el segundo texto que publicó (1966), la obra "Akirame", en torno a la que Eduardo mitre señala: "Akirame, voz japonesa que significa "resignación ante lo inevitable", es justamente un combate con lo inevitable: la muerte."[251]

Mitre manifiesta que en "Akirame" no se trata de abolir la muerte o ampliar el plazo de su cumplimiento, sino de asumirla y conquistarla en vida. Por ello, contrariamente a lo que se puede pensar, dicha obra, en la que según Claudia Bowles[252] se erige el eje principal de

---

250 Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Holderlin*, Alianza Editorial S.A., Madrid, España, 2005, (versión castellana de Helena Cortés y Arturo Leyte). Pag. 50.

251 Roberto Echazú, prólogo en *Provincia del corazón*, ediciones del Centro Portales, Cochabamba, Bolivia, 1987. Pag. 6.

252 Roberto Echazú, prólogo en *Poesía completa*, *Poesía completa*, Nuevo Milenio Editorial, La Paz, Bolivia, 2001. Pag. 11.

gran parte de la poesía de Echazú, no es un canto a la muerte, sino a la vida.

En un fragmento del segundo poema de dicha obra se escucha:

> *"Es esta nuestra voz que se cierne en secreto*
> *–como la muerte– sobre el Huésped que legisla*
> *nuestro*
> *silencio*"[253]

Nótese el entrecomillado. Echazú está expresando la voz de alguien que escucha. Una voz que se cierne sobre el Huésped que legisla el silencio. Nótese también que la palabra huésped lleva la inicial en mayúscula, probablemente para destacar su trascendencia.

Sobre el Huésped que legisla el silencio se filtra en secreto la voz del poeta, pero también la voz de la muerte. Así ambas voces se presentan en una suerte de antagonismo.

En ambos casos se podría asumir que el Huésped que legisla el silencio es la propia palabra. Pues no le pertenece a quien la pronuncia, es algo externo.

Pero, en el caso de la voz del poeta podría tratarse de la palabra poética, que por ser libre e indeterminada no le pertenece a quien la pronuncia. Incluso podría considerarse que el Huésped en realidad es una divinidad.

En tanto, que en el caso de la voz de la muerte (entendida bajo la noción que desarrollamos en este trabajo y por tanto, vinculada al olvido), podría tratarse de la palabra como representación, que tampoco le pertenece a quien la pronuncia, pues es una construcción externa que requiere reproducirse.

Si tomamos a Heidegger, como se planteó en el marco teórico, bajo la palabra poética, el huésped que legisla el silencio sería entonces el propio silencio. Mientras que el huésped que, bajo la palabra como logos, legisla el silencio es la representación.

---

253 Roberto Echazú, *Akirame*, Empresa Editora Novedades, La Paz, Bolivia, 1966. Pag. 13.

En todo caso, más allá de los enigmáticos versos, parece ser que la voz del poeta en "Akirame" combate con la muerte. Veamos un fragmento de otro poema que hace parte de esa obra:

"¡Ausencia de muerte en el corazón del hombre!"

–¡Oh amor!
Nuestra alegría es una gran subasta
de inocencia, y nuestro
corazón
–¡perennidad inviolable!– no es cimbel que la muerte
entre.

Ni lugar que llegue su tropel.

¡Amar!, ¡amar!, ¡amar!, en las altas cruzadas
de tu alma; sobre la altivez del corazón
dejando

su ropaje en los vestibularios del espíritu.

–¡Sobriedad y manera de ser! – ¡oh perennidad
de amor!

Y tú, Precursora de mi alma, que sólo has dicho
–aquí:
a mi lado.

«¡Ausencia de muerte en el corazón del hombre!»

El poema es un canto al amor, en él se aprecia que el poeta cree en el amor, para hacer que la muerte no entre el corazón de los hombres.

Eduardo Mitre dice que en Akirame «El camino para conquistar a la muerte (no hay otra manera de decirlo), es el amor; el encuentro con el otro»[254] Y cita inmediatamente un verso de dicha obra:

254 Roberto Echazú, prólogo en *Provincia del corazón*, ediciones del Centro Portales, Cochabamba, Bolivia, 1987. Pag. 7.

Mi amor que también es arma amante que
sólo se renueva en ti
despejando
a la muerte.

El amor que se renueva en el otro, es decir que sólo puede existir en la relación con el otro. Pero probablemente no se refiere al amor como los hombres suelen representárselo, justamente bajo la lógica de la representación.

Recordemos cuando Rilke señala que en lo abierto es posible sentir una libertad indescriptiblemente abierta, "que tal vez sólo tenga equivalentes (muy pasajeros) en los primeros instantes de amor -cuando un ser humano ve en otro, en el amado, su propia amplitud-o en la exaltación hacia Dios".[255]

Volviendo al fragmento del poema de Akirame, Echazú dice que el amor es una perennidad inviolable; inviolable aquí podría ser el equivalente a sagrado y éste a divino.

Y, en esa línea, en el penúltimo verso de ese fragmento probablemente se explicita que todo el poema transcurre en comunicación con una divinidad:

Y tú, Precursora de mi alma, que sólo has
dicho
–aquí
a mi lado.

En el final del poema se presenta la misma estrofa, sólo que aclarando quién es la Precursora de mi alma:

Y tú, profeta de amor, que sólo has dicho
–aquí:
a mi lado.

La Precursora de mi alma (profeta de amor) podría ser una divinidad.

255 Martin Heidegger, ¿Y para qué poetas?: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/rilke.htm

Es una mujer, ¿quizás una musa que inspira al poeta? ¿Una de las nueve musas, descendientes de Mnemosyne?

En el poema "Nocturno del río" de Oscar Cerruto hallamos un fragmento extraordinariamente útil al respecto:

> *"Sí escucho. Las mujeres cantan cuando son felices.*
> *Su voz flota llena de humedad en el aire,*
> *su voz araña mi pecho, retumba en el comportamiento*
> *de mi sangre*"[256]

Hemos tomado dicho poema porque la palabra húmeda de la que habla, probablemente guarde cierta relación con aquella memoria húmeda que la poesía de Echazú descubre en los árboles.

Es decir, ambas son húmedas, llenas de un vapor invisible, no tan fácil de representar, que se percibe por las sensaciones y no tanto mediante abstracciones; se encuentran vivas y no circunscritas a un modelo previo que les asigna un sentido como cosas predeterminadas. Eso es lo que pasa con los árboles, en cuya memoria húmeda tienen el recuerdo de la lluvia; y por tanto, probablemente suceda lo mismo con la palabra.

La palabra, entonces, con la que vive la memoria es una palabra húmeda, irrepresentable.

El poeta (podría ser tanto cerruto como Echazú) escucha el canto de las mujeres, ellas cantan, no hablan, cuando son felices; de ellas brota una palabra que llena de humedad el aire y conmociona al hombre. Es la música, que como señala Lewis Rowell, tiene el poder de conectarse con los sentimientos del hombre, dejando de lado cualquier separación entre la mente y el cuerpo, entre la razón y la pasión.

La Precursora de su alma es un Profeta de amor, de la que el poeta escucha sus palabras y las expresa mediante su poesía para conquistar la muerte.

El último poema de "Akirame" lo canta así:

---

256 Oscar Cerruto, *Obra poética,* Plural editores, La Paz, Bolivia, 2007. Pag. 121

“La muerte migratoria enhebra sus fustes
memoriales
bajo el silencio herrado del amor”

–¡Ah! ¡Innoble!
En vano los pueblos cuidan sus tesoros para
alabar
la sabiduría.
(–¡Compostura
de jueces en los altos dotes del lenguaje,
y los cargos
de la holgura en las memorias del espíritu!)

¡Sobriedad
y manera de ser!; ¡oh amor!, ¡en pie las
armas del deseo!
(Y alabarás el silencio que crece en la
soledad
de los héroes)

Temor para tu alma, aún en el tiempo de
ejercer los grandes
oficios
del espíritu – Oh Precursores del invisible
proceso
de la Percepción, este es el litigio:
en los umbrales cifrados al paso de su tránsito.

He aquí, amor mío, esta exhalación fecunda
de hombre, sobre la broza
de la muerte.

–Y este es tu testimonio:
ornado en grandes alabanzas a la eternidad.[257]

257 Ibid. Roberto Echazú, *Akirame*. 33.

Frente a la broza de la muerte, es decir los desechos de la muerte (lo que queda del hombre que, víctima del olvido, ha dejado de ser) surge una exhalación fecunda de hombre.

¿Qué es esa exhalación?

No puede ser otra más que la palabra poética que emana como un soplo que fecunda de amor a los hombres.

Aquí podríamos haber encontrado una conexión fundamental con aquel pensamiento que Heidegger en «¿Y para qué poetas?» esboza a partir de la poesía de Rilke; donde destaca un verso de dicho poeta: «al menos un soplo más...»

Dice Heidegger: «En sus «Ideas sobre la Filosofía de la Historia de la Humanidad», Herder escribe lo siguiente: «En un soplo de nuestra boca se convierte el cuadro del mundo, la huella de nuestros pensamientos y sentimientos en el alma del otro. De una pequeña brisa animada depende todo lo que los hombres han pensado, querido y hecho jamás sobre la tierra, todo lo que harán todavía. Porque todos nosotros seguiríamos recorriendo los bosques si no nos hubiera envuelto el aliento divino y no flotara en nuestros labios como un sonido mágico» (Obras Completas, Suphan XIII, pp. 140 y s.).

Ese soplo más, que arriesgan los más arriesgados, no significa sólo y en primer lugar la medida apenas perceptible, por lo fugaz, de una diferencia, sino que significa de modo inmediato la palabra y la esencia del lenguaje. Esos que son un soplo más arriesgados se arriesgan al lenguaje. Son esos decidores que dicen más. Porque ese soplo más al que se arriesgan, no es sólo un decir en general, sino que tal soplo es otro soplo, otro decir distinto al decir humano. El otro soplo no pretende tal o cual objeto, sino que se trata de un soplo por nada. El decir del cantor dice la salva totalidad de la existencia mundanal, la cual se aposenta de modo invisible en el espacio interno del mundo del corazón. El canto ni siquiera persigue eso que hay que decir.»[258]

---

258 Martin Heidegger, *¿Y para qué poetas?*: http://www.heideggeriana.com.ar/textos/rilke.htm

Entonces, esa exhalación fecunda de hombre, sobre la broza de la muerte, como dice el poema de Echazú, podría ser un decir distinto al decir humano, o sea aquel decir que, en la lógica de la metafísica y la representación, ha construido aquello que llamamos lo humano. Es un decir que no busca una utilidad, pues su fin se agota en sí mismo. Pero de esa forma es un decir inmenso.

Del poeta brota esa exhalación fecunda de hombre, con la que se atreve a pasar los umbrales cifrados, esto es las puertas cifradas (en clave) que impiden el paso y separan un mundo del otro.

Es el ingreso al mundo de los Precursores del invisible proceso de la Percepción, es decir un mundo donde la percepción es invisible y, consecuentemente, aquello que se percibe también es invisible. En contraste con el mundo que ha construido el hombre de nuestra civilización bajo el pensamiento calculador, donde todo trata de objetos que se representan mediante otros objetos; en concordancia con el mundo de las ideas de Platón, donde todo consiste en ver lo visible a la luz de la idea de las ideas, el sol, que ilumina para poder ver más de cerca la verdad.

Ese lugar tras los umbrales es un lugar, como en el mundo mítico griego, donde bajo el reino de la palabra poético-musical, como señala Jean Pierre Vernant[259], el adivino, el poeta y el sabio, inspirados por la diosa Mnemosyne, podían ver lo invisible.

259 Jean-Pierre Vernant, *Del Mito a la razón,* Editorial Ariel SA, Barcelona, 2007.

TERCERA PARTE

1
Mi vida
se va
hundiendo
en las profundidades
del pulgar
y
el índice.

Cárcavas
de soledad
y
de olvido.

Otra forma de morar el mundo

A modo de conclusiones

Como se planteó en la primera parte, de acuerdo a Ranciere, una otra estética política implica "una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible."[260]

Una reconfiguración que se precie de tal, requiere partir de otra concepción de la palabra, distinta de aquella, como expresa la célebre definición de Aristóteles, concebida para percibir y expresar el bien y el mal, lo justo y lo injusto. Y de la que sólo el hombre es el único portador.

Y, que en esa lógica, ha abierto un abismo que no sólo separa al hombre de la naturaleza y del resto de seres vivos, sino a los propios hombres entre sí e incluso al hombre de sí mismo.

Aquella palabra, el logos que remite a la razón, con la que se ha construido el mundo de las ideas, el mundo de la representación, donde todo, absolutamente todo, debe ser asido, constreñido y encapsulado, para darle una forma y un sentido en función de una utilidad.

De tal manera que, como señala Heidegger, en lugar de permitir dejar aparecer la esencia de los entes, lo que hace es mostrar la esencia de las ideas sobre los entes. O, en referencia al mito de la caverna de Platón, al intentar desencubrir la verdad y lograr que el hombre deje de ver sombras, en realidad lo que se consigue es reemplazar a éstas por las ideas.

Por ello, como establecieron diferentes pensadores, destacándose entre ellos Heidegger, no es que el lenguaje de manera pasiva represente el mundo ante el hombre, sino a la inversa: el lenguaje es el mundo donde se representa al hombre. Y, por tanto, el mundo en el que vivimos es el mundo del lenguaje.

Así, el lenguaje construye la realidad, y lo hace a partir de una serie de nociones que se reproducen minuto a minuto en la mente de los hombres, traduciéndose finalmente en comportamientos específicos

260 Jacques Ranciere, *El tiempo de la igualdad*. Diálogos. Sobre política y estética, Herder Editorial, S.L., Barcelona, 2009. Pag. 198

que permiten que el orden se mantenga, para constituir y renovar todo el tiempo un tipo de comunidad.

Sobre ese orden se construye (al menos) la civilización occidental hasta nuestros días; una civilización que -justamente con el lenguaje- ha generado una enorme simulación, que deslumbra al hombre de hoy, al hacerle creer que de la mano del mercado, la ciencia, la tecnología y la democracia puede ser más libre que nunca. Pero que, sin embrago, como afirma Heidegger representa un peligro mayor: la pérdida de la esencia del hombre. Una pérdida que ha conllevado a la mayor destrucción del planeta en toda su historia.

Es un orden donde no es posible la libertad, pues bajo la lógica de la representación, se ha instituido una comunidad con un reparto determinado de los cuerpos y las funciones, donde se le enseña al hombre cómo debe ser, en un marco predeterminado; es decir, no sólo se le enseña cómo pensar, sino también cómo debe sentir y qué debe pensar y sentir. De tal forma que el hombre termina como un engranaje más de un sistema planetario al que consagra su vida.

Ahora, además, como lo esbozó Ranciere, ese orden reproduce un esquema de dominación entre los propios hombres, a partir de una distorsión fundamental: incluir a aquellos que en realidad no tienen parte en el reparto, pero que igualmente Se sienten incluidos. Es decir, a aquellos que no pueden hablar, pues no tienen acceso a la palabra, pero que, no obstante, se sienten incluidos.

Entonces, una otra estética política consiste esencialmente en transgredir ese orden, el orden de la palabra como logos, según lo comprende la filosofía.

Si bien tras la proscripción platónica de hace 2500 años, gran parte de la poesía es funcional al orden, hay otra que no lo es, pues permite ingresar a otros mundos, donde es posible por lo menos vislumbrar huellas de un otro pensamiento.

A lo largo del análisis de la poesía de Roberto Echazú han ido apareciendo vestigios de huellas que nos han permitido bosquejar una serie de nociones, que tienen que ver con la muerte, el olvido, la memoria, el tiempo, el amor y la palabra.

Ninguna de ellas encaja con las nociones que ha impuesto el discurso hegemónico del orden de la palabra como representación. Más bien brotan ciertas conexiones que, con la ayuda de un conjunto de planteamientos teóricos, nos permiten vislumbrar las señales de otro pensamiento.

Otra estética política, que expresa otra visión, pues la estética política en definitiva es una visión del hombre respecto a sí mismo, a la naturaleza, al mundo y al cosmos, así como, respecto a las relaciones entre todos esos elementos a la hora de construir lo común.

Es probablemente una reconfiguración de los conceptos, a partir de otra concepción de la palabra. Donde nociones como la razón, el bien, la virtud y otros dejan de operar. Donde el alma y cuerpo ya no se contraponen. Donde las jerarquías, de igual modo, quedan superadas. Donde los árboles conviven con los hombres. Donde el conflicto juega con el orden en una dinámica inacabable. Y donde la comunidad no se articula en función de unas utilidades y un sentido teleológico.

Heidegger señala que existen cuatro regiones del ser, la cuaternidad, que en realidad forman una sola dimensión: el cielo y la tierra, los dioses y los hombres.[261]

En un repaso muy rápido del análisis de la poesía de Echazú que se presentó previamente y con el riesgo de caer en el reduccionismo, veremos que las nociones que brotan se articulan con esas cuatro regiones.

La poesía de Echazú no comprende la palabra como una representación, más bien la siente como una suerte de sensación. Es claro que su hablar es metafórico. Y no responde a una matriz preestablecida. Las palabras son como señales instantáneas en el camino. Como el Pájaro Azul, que no puede ser atrapado, pero no por eso deja de cantar.

Y en ese hablar viaja por otros mundos, en estado dionisíaco, de la

261 Martin Heidegger, conferencia La esencia del habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002.

mano de la embriaguez, de la luz oscura como llama Holderlin al vino, para entrar en comunicación con las divinidades. Dejando de lado la separación de mente y cuerpo tan mentada por los primeros filósofos, pero tan presente hoy en día.

Es fundamental aquí, que cuando habla con las divinidades, habla al mismo tiempo con sus hijos. Ello nos indica que se trata de una dimensión en la que, como en el antiguo mundo mítico-poético-musical, lo sagrado, los dioses, eran inviolables, no podían ser tomados, controlados y moldeados por los hombres. Esos dioses expresaban los elementos de la naturaleza, como el cielo, la tierra, el mar, pero también otros elementos, como la belleza, el caos, la libertad, la muerte, etc.

Los elementos del mundo para la poesía de Echazú no son objetos, incluso aquellos que bajo la noción imperante se encuentren supuestamente muertos.

Su poesía cree en otra noción del tiempo, que transgrede la que impera, como una secuencia lineal, particionada y teleológica. En la poesía de Echazú se deja ver una noción que guarda relación con un devenir ciclíco, en el que ningún tiempo se encuentra muerto; donde todo vuelve y vuelve, como decía Nietzsche en una frase hermosa.

Pero, como aclara Heidegger, "Para el pensamiento calculador el tiempo y el espacio aparecen como parámetros, de la medición de proximidad y lejanía, como estados que dependen de distancias"[262]

Y, en esa perspectiva, la poesía de Echazú siente otro tipo de memoria, una memoria húmeda como la que tienen los árboles. Sin fechas, datos ni nombres, más bien puro sentires y cantares.

Aquí pareciese resonar el poema de Stefan George "La palabra", cuando la antigua fuente que guarda las palabras, la fuente de la memoria probablemente, no encuentra el nombre para la joya que trae el poeta. Y, de esa forma, éste aprende la renuncia a la palabra como representación.

262 Martin Heidegger, conferencia La esencia del habla, en *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 2002. Pag. 155.

Pero, es una memoria que han olvidado los hombres y por ello es que probablemente han olvidado de ser, aunque no lo perciban y e incluso persistan en buscar el olvido del olvido.

En su poesía, se ha producido una separación entre la tierra y el cielo, en la primera reina la muerte, en la segunda el olvido. A pesar de que ambas son inseparables, pues el hombre no puede vivir sin su dimensión simbólica.

A causa de todo ello los hombres viven hoy como muertos en vida, es decir como desechos del hombre, de lo que queda del hombre. Y, en consecuencia se encuentran sometidos y condenados a una existencia en la que no pueden ver y cuya principal preocupación es sobrevivir.

Se trata de una otra noción de la muerte, pues bajo el discurso imperante la muerte sólo acaece cuando el organismo biológico deja de funcionar, antes no.

Pero, a pesar de ello, el poeta no renuncia, cree en el amor, no el amor bajo la lógica representacional, otro tipo de amor, como el único sentir donde deja de existir el olvido. Es un amor que no puede ser sin el otro, no un amor en solitario y abstracto respecto de algo, como sucede con Platón en relación a la sabiduría.

En suma, todas esas nociones que se articulan bajo la cuaternidad del mundo a la que se refiere Heidegger, expresan, no podía ser de otra manera, puntos de vista opuestos de aquellos que el discurso hegemónico se ha encargado de sembrar en la mente de los hombres, a través de las palabras. Aquellas nociones fundamentales, que a manera de principios, son el sustento de la civilización, como las nociones del tiempo, de la razón, de la palabra, de la vida, de la muerte, de la relación con dios, de la relación con la naturaleza, de la construcción de la comunidad y la relación con los otros hombres y de la relación con uno mismo.

Son nociones que rompen el orden necesario para que continúe reproduciéndose el mundo, es decir el lenguaje como mundo donde se representa a los hombres.

Pero, lo central no es que la poesía de Echazú transgreda el orden por expresar nociones diferentes a las que se imponen, por capitales que estas sean, muchos lo hacen, sino porque con su poesía el poeta sale de este mundo y entra en otro. Porque su palabra no trata de una elucubración o teorización, con su palabra el poeta vive de verdad de otra forma, es decir, vive como dice.

Como decía el propio Platón:

"Así es que el alma de los poetas líricos hace realmente, lo que estos se alaban en practicar. Nos dicen que, semejantes a las abejas, vuelan aquí y allá por los jardines y vergeles de las musas, y que recogen y extraen de las fuentes de miel los versos que nos cantan."[263]

Así, Echazú nos ha mostrado otra forma de morar el mundo, un pensamiento otro, que encuentra conexiones con el pensamiento de aquellos hombres que hace más de 2500 años vivieron en clave poética-musical y política.

Abriendo así en nuestras mentes, la posibilidad de que exista la posibilidad de vivir en un mundo donde los hombres de verdad puedan ser libres e iguales.

263 Platón, *Ion o sobre poesía*, Edición electrónica de www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS

180